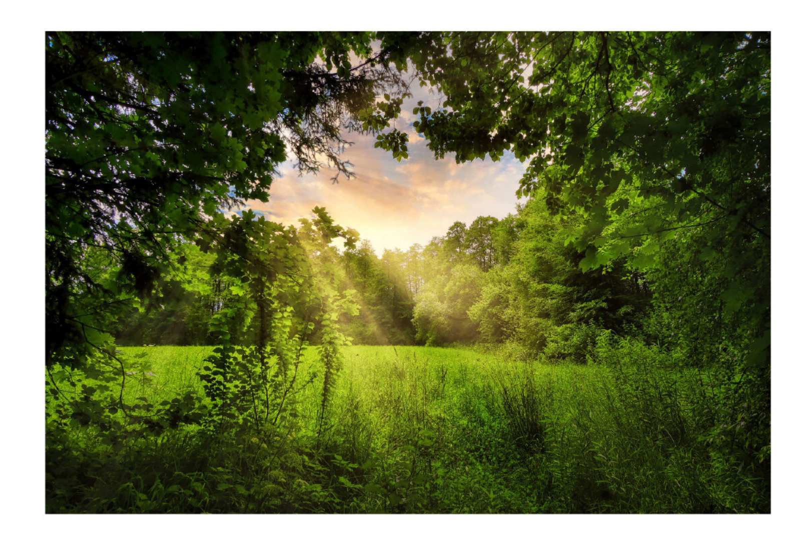
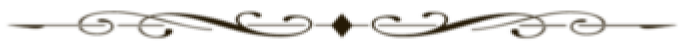
ESPACIO DE JUEGO, EXPLOSIÓN DEL SENTIDO E ICONICIDAD

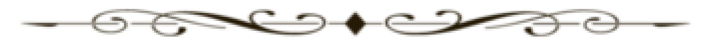
Un comentario híbrido al curso de Heidegger *Preguntas fundamentales de la filosofía* (1937-1938)



Adrián Bertorello







Espacio de juego, explosión del sentido e iconicidad

Un comentario híbrido al curso de Heidegger
Preguntas fundamentales de la filosofía
(1937-1938)

Adrián Bertorello



ISBN: 9789877233247

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Bertorello, Adrián
Espacio de juego, explosión del sentido e iconicidad: un comentario híbrido al curso de Heidegger *Preguntas fundamentales de la filosofía* (1937-1938) / Adrián Bertorello. – 1a ed – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2022.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-723-324-7
1. Filosofía del Lenguaje. 2. Semiótica. I. Título.
CDD 401

Este libro fue compaginado desde TeseoPress.

Para Julieta y Ulises, que son mi espacio de juego
y la fuerza icónica que pone en movimiento mi existencia.

Indice

Agradecimientos

Las ideas que se vertieron en este libro surgieron por primera vez en un seminario de grado que dicté en el primer cuatrimestre de 2019 en la carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de San Martín. El seminario fue concebido como una introducción a la filosofía del *Ereignis* a partir de la traducción y el comentario de distintos pasajes del curso de 1937-1938 *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"*. En ese mismo año Adrián Cangi y Alejandra González me invitaron a dictar un seminario sobre el ensayo de Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* en la Maestría de Estéticas Contemporáneas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Esta invitación me dio la posibilidad de reelaborar los conceptos que había introducido en el seminario anterior. Cuando en marzo de 2020 comenzó el confinamiento a causa de la pandemia, decidí editar los apuntes que usé para ambos seminarios. Cuando volví a leer esas notas, me di cuenta de que tenía material suficiente para redactar un nuevo libro en donde pudiera desarrollar sistemáticamente las ideas que habían nacido en el contexto de la enseñanza universitaria.

Durante los años 2020 y 2021 no solo me dediqué a planificar y escribir el libro, sino que también participé en distintos eventos científicos donde expuse sus tesis principales.

Fueron especialmente productivas para la elaboración conceptual de muchos de los temas que abordo en el texto las reuniones de discusión que tuve con las personas que integran los equipos de investigación de la Universidad Nacional de San Martín y de la Universidad de Buenos Aires. Quiero expresar mi

sincero agradecimiento a Mateo Belgrano (UNSAM-UBA), Andrés Bellido (UBA), Santiago Bellocq (UNSAM), Hernán Calomino (UNSAM), Francisco Casanello (UNSAM), Laura Carugati (UN-SAM), Maximiliano Cladakis (UNSAM), Gabriela Doll Ghelere (UBA), Tomás Domergue (UNSAM), Lucas Fernández Díaz (UNSAM), Jorge Martin (UBA), Luciano Mascaró (UBA), Sebastián Mendel (UBA), Esteban Molina (UNSAM), Martín Monsalve (UNSAM), Felipe Montero (UBA), Sabrina Ramallo (UBA), Dámaris Vánag (UNSAM), Lucía Zito (UNSAM) y a Ariel Vecchio (UNSAM), que supervisó las transliteraciones del griego al español. Las clases teóricas de Antropología Filosófica en la carrera de filosofía de la Universidad de Buenos Aires también se transformaron en un foro privilegiado de discusión de la dimensión antropológica de la enunciación icónica. Agradezco a todes les estudiantes de la carrera de filosofía de la Universidad de Buenos Aires que cursaron y participaron activamente en los teóricos, a les estudiantes de la carrera de filosofía de la Universidad Nacional de San Martín que intervinieron en el seminario y a toda la cátedra de Antropología Filosófica, que sostiene con su compromiso el dictado de la materia: Noelia Billi, Julián Ferreyra, Alejandra Furfaro, Mariano Gaudio, Mario Gómez Pedrido y Luciano Mascaró.

También quiero agradecer a Roberto Rubio, no solo porque sus investigaciones sobre la exhibición originaria fueron el punto de partida ineludible de mi interpretación del lugar del acto icónico en el pensamiento de Heidegger, sino también porque leyó detenidamente el capítulo 3, en el que abordo esta problemática. Les agradezco a Adrián Cangi y a Alejandra González por haberme dado la oportunidad de presentar un primer esbozo de esta investigación en el marco de la maestría. Desde ya que sin el apoyo y sostén de Julieta y Ulises no hubiera contado ni con la fuerza ni con la serenidad necesarias para la escritura.

Este libro fue publicado gracias a un subsidio otorgado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas dentro del marco del proyecto de investigación PIP-CONICET (2014-2016) N.° 11220130100505 “Fuerza y significado. La primera articulación significativa de la lógica hermenéutica”.

Introducción

En estas páginas voy a tratar una serie de cuestiones metodológicas. En el primer apartado presentaré el tema del libro y el punto de vista desde donde lo abordo. Los dos conceptos que constituyen el hilo conductor del comentario, a saber, fuerza y espacio, dan cuenta de la perspectiva desde la cual trato el tema general de la investigación. Asimismo, presentaré de forma sintética el argumento que despliego a lo largo de los siete capítulos. En el segundo apartado estableceré los tres objetivos fundamentales que me llevaron a escribir este trabajo. Para ello tomaré como punto de partida la reflexión de los distintos significados con los que se puede realizar un comentario sistemático de un texto filosófico. En el tercero, me centraré en el concepto de hibridación como la noción clave que define el tipo de comentario que voy a hacer sobre el curso *Grundfragen der Philosophie*. Por último, en el cuarto apartado haré una primera presentación general del espacio de juego a fin de establecer su sentido y, de este modo, sentar las bases para el desarrollo de los capítulos siguientes.

1. Tema, hilo conductor y argumento

El tema del presente libro es un comentario al curso que Heidegger impartió en el semestre de invierno de 1937-1938 titulado *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte “Probleme” der “Logik”*. Esta lección se destaca del resto de los cursos de los años 30 porque guarda una relación muy estrecha con *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, redactados durante 1936 y 1938, y considerados como la segunda obra fundamental[1] de Heidegger.

Friedrich-Wilhelm von Herrmann editó tanto *Grundfragen der Philosophie* como *Beiträge zur Philosophie*. En el epílogo que escribió para este último libro destaca el lugar específico que tiene el curso de 1937-1938 en relación con la filosofía del *Ereignis*:

> De los cursos de los años 30, cuyo estudio es un presupuesto para la comprensión necesaria de *Beiträge zur Philosophie*, sobresale ante todo *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"* del semestre de invierno de 1937-1938. Pues, al desarrollar Heidegger en este curso la pregunta por la verdad como pregunta previa para la pregunta fundamental por el *Seyn*, comunica, tanto en el estilo del curso como considerando las exigencias de una lección universitaria, un rasgo esencial del pensamiento de *Beiträge zur Philosophie*. El estudio de este curso publicado en 1984 como tomo 45 es, por ello, la más importante e inmediata preparación para la comprensión de *Beiträge zur Philosophie* (*GA* 65: 513).

La importancia de *Grundfragen der Philosophie* radica en su función propedéutica respecto de la segunda obra fundamental de Heidegger. Se podría decir que consiste en algo así como una introducción o vía de acceso privilegiada al complejo y críptico mundo conceptual de la filosofía del *Ereignis*. Una de las razones que hacen que este curso exponga de manera relativamente simple el complejo entramado conceptual de *Beiträge zur Philosophie* radica en su condición de curso universitario. Mientras que *Beiträge zur Philosophie* es un manuscrito cuyos destinatarios específico son "los pocos y los raros" (*GA* 65: 11 y ss.), el curso de 1937-1938 se dirige a estudiantes. Esta restricción impuesta por la situación discursiva de la enseñanza universitaria tiene como consecuencia que el sentido general del pensamiento del *Ereignis* se presente en su mínima formulación. El problema que

Heidegger desarrolla en el curso (la pregunta por la verdad) puede ser considerado como una miniatura de lo que después será desplegado extensamente en *Beiträge zur Philosophie*.

La interpretación que el presente libro propone toma como hilo conductor la relación entre el espacio y la fuerza. Con ello pretendo presentar una lectura del *Ereignis* en el que estos dos conceptos se amalgaman e hibridan. Si bien en el curso de 1937-1938 el *Ereignis* solo aparece de manera marginal[2], es el trasfondo en el que se inscribe el tema dominante de la lección: el problema de la verdad. Hay una relación muy estrecha entre los conceptos de verdad, espacio y la fuerza. Heidegger lo dice explícitamente:

> Esta apertura es el fundamento y suelo y espacio de juego [*Spielraum*] de toda corrección. [...]. Tan pronto como esta apertura, en cuanto posibilitación y fundamento de la corrección, venga a la mirada, aunque solo sea una mirada presunta, la verdad, en tanto corrección, se vuelve digna de ser interrogada (*GA* 45: 20).

El concepto tradicional de verdad como corrección solo puede ser comprendido cabalmente si se lo sitúa en el espacio más amplio y radical de la apertura. La relación que tienen la verdad como apertura y la verdad como corrección de la proposición es un vínculo de fundamentación y territorialidad: la apertura es el fundamento de la verdad como corrección y es el territorio, espacio de juego o suelo al que la corrección debe ser remitida.

La apertura como un espacio de juego es también el trasfondo de la descripción que Heidegger ofrece del *Ereignis* en *Beiträge zur Philosophie*: “El *Seyn* se esencia como el *Ereignisde la fundación del Ahí* [*Dagründung*], abreviando: como *Ereignis*” (*GA* 65: 247; destacado en el original). La forma abreviada *Ereignis* no es otra cosa que la institución del espacio de la manifestación, es decir, de la apertura, de la verdad o, lo que es

lo mismo, del ahí. Se podría decir que el *Ereignis* le añade al espacio de juego el dinamismo histórico del proceso de fundación. Mira al espacio de juego desde el punto de vista de una fuerza instituyente. De este modo, el ser como *Ereignis* amalgama en su concepto la verdad, el espacio y la fuerza.

Esta caracterización preliminar del tema general de esta obra y del hilo conductor de la interpretación nos obliga a preguntarnos por qué este espacio de juego es la fuente de los develamientos filosóficos de Heidegger y por qué amerita la escritura de un libro que intenta recorrer algunos aspectos de su cartografía[3]. Ciertamente que la respuesta a este interrogante consiste en que Heidegger le atribuye al espacio de juego una radicalidad que lo sitúa en el lugar de lo que, recogiendo un concepto de Karl-Otto Apel, se puede dominar como lo irrebasable. El espacio de juego del acontecer de la verdad es un territorio que no se puede franquear porque no hay un más allá de sus límites, ni remite a una instancia más radical, originaria o anterior a él mismo. Todo concepto, problema o interrogante, sea filosófico, científico, histórico o cultural, da por supuesto este espacio de juego como su lugar último de pertenencia y como su fundamento[4]. En *Beiträge zur Philosophie* Heidegger caracteriza el inicio histórico del pensamiento occidental como una instancia más allá de la cual no se puede ir porque se fundamenta a sí misma. El pasaje dice así:

> El inicio es lo que se autofunda [*das Sichgründende*] y se aprehende anticipadamente [*das Vorausgreifende*]; se autofunda en el fundamento pro-fundizado[5] [*er-gründet*] por él; se aprehende anticipadamente como fundante y, por ello, irrebasable [*unüberholbar*][6]. Porque todo inicio es irrebasable, puede ser siempre repetido (*GA* 65: 55).

El argumento que voy a desarrollar a lo largo de los siete capítulos del libro consiste en que este espacio de juego

irrebasable se puede considerar como un espacio semiótico. La razón fundamental de esta afirmación radica en que la función de fundamentación que Heidegger le asigna al espacio no tiene el sentido de una relación causal entre dos cosas realmente existentes. El espacio de juego no es un territorio geográfico concreto que se puede identificar mediante una deixis perceptiva. Por ello, no puede ser considerado como una causa. El espacio de juego es, por el contrario, lo que Steven Crowell (2001: 3 y ss.) llama un "espacio de sentido". El espacio de juego es condición de posibilidad del sentido que está supuesto en todos los conceptos filosóficos, científicos y culturales. Para expresar que este espacio de sentido tiene fronteras o límites, que separan territorios e irregularidades que describen niveles apelo al concepto de Yuri Lotman de espacio semiótico. Heidegger tiene una mirada dinámica del espacio de juego. Lo considera desde el punto de vista de su nacimiento o inicio. Esta perspectiva genética es la que me conduce a concebir el surgimiento de ese espacio perimetrado como una explosión del sentido. La lógica de la explosión intenta describir que el espacio de juego no es simplemente un territorio con fronteras fijas, sino un dinamismo que desencadena distintas fuerzas: la fuerza de los actos de habla, la fuerza del acto icónico y la fuerza de las pasiones. El primer capítulo tiene como meta describir el espacio de juego como una explosión del sentido.

Ahora bien, en la medida en que este espacio de juego reviste la condición de instancia irrebasable del sentido, es decir, en la medida en que se describe como un espacio semiótico, es posible hacer una segunda afirmación: el espacio de juego es la sede originaria de los actos de habla. Es el punto cero de la enunciación. El espacio de juego hace posible la articulación de la voz y del decir. El segundo capítulo tiene como finalidad analizar la función enunciativa que Heidegger le asigna al acto de habla de la interrogación filosófica como un preguntar por el espacio semiótico.

El espacio de juego no solo es el lugar de donde los actos de habla extraen su fuerza ilocucionaria. También es el espacio de donde surge la visibilidad y la percepción. La enunciación filosófica tiene, por decirlo así, dos ejes: decir y mirar, interrogar y percibir. Es por ello que en los capítulos 3 y 4 mostraré que el espacio semiótico es la sede de otra fuerza complementaria a la interrogativa a la que llamaré, siguiendo a Horst Bredekamp, como fuerza icónica. El espacio de juego como sede irrebasable de la enunciación articula el sentido bajo el modo del lenguaje y la imagen.

Ahora bien, como esta afirmación no es evidente porque, por un lado, Bredekamp niega que en el pensamiento de Heidegger haya una auténtica reflexión sobre el acto icónico, y por otro, los textos más conocidos del filósofo alemán donde se pronuncia sobre las imágenes tienen siempre una connotación negativa e iconoclasta, es necesario primero indagar si la filosofía de Heidegger da lugar a una auténtica reflexión sobre el acto icónico. Este es el tema del capítulo 3. Ahí voy a analizar críticamente la filosofía del acto icónico de Bredekamp y a mostrar contra su juicio sumario sobre Heidegger cuál es el lugar de una auténtica reflexión de la imagen en la filosofía del *Ereignis*. Una vez despejada la crítica de Bredekamp, voy a continuar con el comentario del curso *Grundfragen der Philosophie* a fin de hacer visible el modo en que el concepto de producción (*Hervorbringung*) puede ser interpretado como una enunciación icónica. Este es el tema del capítulo 4.

La fuerza ilocucionaria de la interrogación y la fuerza del acto icónico proceden de la explosión del espacio de juego. Esta función energética del espacio no se agota en el decir y el percibir. También es la sede de la fuerza de las pasiones, los sentimientos o estados de ánimo. En este sentido se puede afirmar que el espacio de juego es el origen del sentir. El capítulo 5 se propone analizar la estructura tensiva del asombro como el temple de ánimo fundamental que revela el

inicio histórico del espacio de juego.

Como señalé anteriormente, el concepto de *Ereignis* está íntimamente unido al de espacio de juego. Describe el espacio desde el punto de vista del dinamismo de su fundación. Esta fundación tiene un carácter necesariamente histórico. Se trata de una historia que no se desarrolla a nivel de los sujetos individuales, o los sujetos históricos clásicos como las naciones, los pueblos, las clases o los Estados. Heidegger se coloca en un punto de vista impersonal de la historia de la verdad. En el capítulo 6 abordaré esta dimensión histórica del espacio de juego desde una perspectiva narrativa. La finalidad de ese capítulo consiste en mostrar que el espacio de juego, en cuanto sede de la enunciación interrogativa, icónica y pasional, tiene una estructura narrativa. La reflexión heideggeriana sobre el comienzo, el fin y el otro comienzo de la filosofía apunta en esa dirección.

Así, entonces, la imagen del espacio de juego que surge del argumento del libro lo describe como una zona conflictiva, atravesada de fuerzas y, al mismo tiempo, como un dominio cuyo significado surge de una estructura histórico-narrativa. En el capítulo 7 intentaré mostrar el modo en que se amalgama la lógica tensiva de las fuerzas con la lógica narrativa. Para ello, tomaré como ejemplo el enunciado que Heidegger analiza en el curso del semestre de invierno de 1925-1926, *Logik: die Frage nach der Wahrheit*: “La tiza es demasiado arenosa”. El objetivo principal de este último capítulo es mostrar que ese enunciado presupone cuatro niveles del sentido: el lógico-teórico, el lingüístico-discursivo, el pragmático-existencial y el ontohistórico. Mediante un análisis detallado de cada uno de estos niveles voy a exponer de forma sistemática la interrelación de la lógica de la fuerza y la del significado narrativo a fin de lograr una mirada de conjunto de todos los conceptos que traté en los capítulos anteriores.

2. Propósitos

El argumento que presenté de manera esquemática en el apartado anterior responde a tres objetivos. El primero de ellos es hacer un comentario sistemático del texto. Con ello quiero decir dos cosas. En primer lugar, dejo de lado una perspectiva que podría denominarse como "histórico-genética". La finalidad del libro no es analizar la génesis y el desarrollo del pensamiento de Heidegger de acuerdo con el modelo que Theodore Kisiel realizó en su libro *The Genesis of Martin Heidegger`s Being and Time* (1995) o, unos años antes, Dieter Thomä en *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach* (1990). La intención primordial de la argumentación del presente libro no es la aplicación de ese modelo de análisis a un texto clave de los años 30. No se trata aquí de describir las fuentes, las transformaciones conceptuales, la intertextualidad que el curso tiene con otros textos del mismo período o con otros momentos del desarrollo del pensamiento de Heidegger. Dicho de manera más clara: la intención de ese segundo propósito no es histórica. No se trata de investigar un período específico de la formación de los conceptos de Heidegger.

Ciertamente que el punto de vista histórico-genético no se puede eliminar por completo. Ya en el primer punto de este libro hice una referencia al lugar que ocupa *Grundfragen der Philosophie* en los cursos de los años 30. Sin embargo, no es la preocupación principal de este libro. Mantengo solo un marco referencial mínimo del contexto histórico del desarrollo intelectual de Heidegger como trasfondo de la argumentación. En varios momentos del desarrollo del libro apelaré a esta perspectiva histórico-genérica para reforzar la argumentación o para completar alguna laguna conceptual de *Grundfragen der Philosophie*.

Mientras que el primer sentido del carácter sistemático del comentario es claramente negativo, el segundo tiene un significado constructivo. En efecto, el comentario sistemático

pretende fundamentalmente elaborar una hipótesis de lectura que permita articular, desde un punto de vista, los distintos temas que recorren la lección. Este punto de vista lo formulé esquemáticamente en el apartado anterior. Aquí solo diré que la idea rectora del comentario radica en poder estructurar los distintos temas y conceptos a partir de las nociones de espacio y de fuerza. Ellos oficiarán de mediación entre los temas propios de la ontología del *Ereignis* (verdad, apertura, fundación, *Seyn*, temples de ánimo, etc.) y los específicos del vocabulario semiótico, de la teoría de la enunciación y de la teoría del acto icónico (espacio semiótico, enunciación, acto de habla, acto icónico, condiciones de producción, narratividad, etc.). El carácter sistemático, entonces, implicará necesariamente una hibridación de todos estos vocabularios. En el próximo apartado trataré este problema.

La idea de una perspectiva sistemática para abordar el entramado conceptual del texto heideggeriano no solo responde a un interés personal, es decir, a una línea de investigación que vengo elaborando desde hace ya varios años. No se trata solo y exclusivamente de introducir desde afuera un vocabulario ajeno al pensamiento de Heidegger para construir de esta manera un discurso híbrido. Además de ello, el punto de vista sistemático es también una exigencia que Heidegger reclama para su propio discurso.

En *Grundfragen der Philosophie* la sistematicidad de la interrogación filosófica tiene dos rasgos. El primero de ellos aparece en el siguiente pasaje: “Preguntamos ‘de manera sistemática’ –aunque no tengamos un ‘sistema’ en la mente– en la medida en que preguntamos a partir de nosotros, para nosotros y el futuro” (*GA* 45: 88). El carácter sistemático de la pregunta por la verdad radica en que es una interrogación que cuestiona las condiciones actuales de la enunciación filosófica. Es una pregunta que no surge, por decirlo así, de la curiosidad historiográfica, sino que, por el

contrario, emerge de las condiciones actuales de la enunciación. Describe aquello que nos constituye como contemporáneos, aquello que afecta las raíces más profundas de nuestro modo de ser histórico. Esta manera de entender lo sistemático en contraposición a lo historiográfico (al mero registro de opiniones) es la razón por la que se puede enfocar este concepto en el marco de una teoría de la enunciación.

Es justamente a partir de esta relación que tiene la pregunta con nosotros que Heidegger introduce el segundo rasgo del carácter sistemático de la interrogación: su necesidad. El ser necesario de la interrogación da cuenta del intento de un nuevo comienzo de la historia que, por un lado, quiere sacarse el peso de la tradición y, por otro, pretende alcanzar un punto de vista más originario para, de este modo, iniciar otro comienzo.

> El plantear y responder esta pregunta de un modo más originario que hasta ahora, ¿por qué no dejamos todo el pasado detrás de nosotros? ,¿por qué no arrojamos simplemente el peso opresivo y enmarañado [*verwirrend*] [7] de la tradición para finalmente comenzar nosotros mismos? Esto es lo que queremos porque *estamos forzados* [*müßen*], porque –como se mostrará– existe para ello una necesidad. Pero aquello a lo que nosotros estamos forzados –superar la tradición histórica– solo podemos [hacerlo] a partir de la referencia *histórica* más profunda y más auténtica con lo que está en la pregunta: [la referencia] a la verdad y a la historia de su esencia (*GA* 45: 89; destacado en el original).

Así, entonces, la pretensión sistemática de la filosofía se define por la referencia al presente histórico de la enunciación y a su rasgo modal necesario. De allí surge la fuerza y la obligatoriedad de la interrogación. El segundo objetivo que me propongo asume un aspecto debilitado de este modo de

concebir la sistematicidad. Con ello quiero decir que el comentario al curso de Heidegger pretende ser sistemático en dos sentidos complementarios. En primer lugar, como la construcción de una hipótesis de lectura híbrida que unifique los temas y conceptos del texto y, en segundo término, como una construcción interpretativa cuyo punto de partida es un determinado problema de la discusión filosófica contemporánea. La intención de llevar a cabo un comentario que toma como hilo conductor la interrelación entre el espacio y la fuerza surge de la exigencia del debate filosófico actual. A esta exigencia la caracterizo como una expresión débil de la necesidad de la interrogación heideggeriana porque no asumo como una cuestión propia[8] la narrativa histórica que fundamenta la fuerza de la pregunta.

La relativización de la narrativa de los dos comienzos de la filosofía no tiene como consecuencia que los temas y conceptos que Heidegger expone en el curso de 1937-1938 carezcan de todo vínculo con nuestra propia enunciación filosófica. Si bien Heidegger establece una relación necesaria entre la estructura de la pregunta por la verdad, su necesidad enunciativa presente y su referencia a una concepción narrativa de la historia que comienza con los griegos, llega a su fin en Nietzsche y alumbra un nuevo comienzo en su propia filosofía, no creo que se disuelva todo el entramado conceptual de su pensamiento por la decisión de relativizar el valor argumentativo de la narrativa que está en su base. Es posible, a mi juicio, establecer un vínculo productivo con algunos problemas de la situación filosófica actual sin asumir en totalidad su filosofía de la historia.

En este sentido, el presente libro pretende construir un discurso híbrido que está motivado por el debate en torno a la vigencia del paradigma semiótico de la filosofía. Con ello asumo esta afirmación de Richard Polt (2019: 7): “El desafío no es solo interpretar a Heidegger, sino pensarlo y realizarlo hoy”.

Ciertamente que la descripción y caracterización de la situación actual de la filosofía (el hoy) está más allá de los límites específicos de este trabajo. Creo que esta tarea reviste tal complejidad que solo puede ser realizada por un equipo de investigación. Tan solo me voy a limitar a hacer una descripción somera y fragmentaria de uno de los problemas que se debaten en la actualidad y que motiva este comentario. A este problema se lo puede caracterizar como el debilitamiento del paradigma semiótico de la filosofía.

Karl-Otto Apel fue quien describió el paradigma semiótico de la filosofía. Con esta expresión toma posición frente al giro lingüístico. El paradigma semiótico, también llamado semiótica trascendental, representa la superación de los otros dos modelos que dominaron en la historia de la filosofía: el paradigma ontológico y el paradigma epistemológico. Mientras que el modelo ontológico pretende acceder al problema de la realidad sin la mediación de una instancia subjetiva, el paradigma epistemológico es aquel que sostiene la primacía de la conciencia como lugar donde se valida y justifica la ontología.

Para superar esta dicotomía entre realidad, por un lado, y conciencia, por otro, Apel toma como punto de partida el concepto de signo tal como se define en la tradición semiótica de Charles S. Peirce, continuada por Rudolf Carnap y Charles Morris: "Un signo o representación es algo que está para alguien por algo en algún respecto o capacidad" (Apel, 2011: 54). El signo lingüístico tiene una función mediadora entre la conciencia y el mundo. En el signo se ponen en relación dos instancias: la referencia y el enunciador-enunciatario. Esta es la razón por la que en el paradigma semiótico de la filosofía se toma como punto de partida el signo lingüístico para superar una ontología y una epistemología concebidas de manera autónoma. Si bien la cita de Peirce –que Apel toma como principio fundamental del paradigma semiótico– no habla de

signo lingüístico, hay claramente en Apel (2011: 59) una identificación entre semiosis y función lingüística. De esta manera, en el paradigma semiótico la clave metodológica, es decir, la vía de acceso privilegiada para el planteamiento de todo problema filosófico, es el signo lingüístico.

Este modo de presentar el giro lingüístico está en crisis o, por lo menos, está seriamente cuestionado. Hay, a mi juicio, tres conceptos que socaban la primacía del signo lingüístico como punto de partida del discurso filosófico. Ellos son la noción de espacio, la lógica de las imágenes y la exigencia del realismo.

El concepto de espacio es una noción que está ampliamente difundida en distintas tradiciones conceptuales del pensamiento contemporáneo. Entre ellas se pueden mencionar las siguientes: el espacio lógico (Ludwig Wittgenstein), el espacio transicional (Donald Winnicott), el espacio literario (Maurice Blanchot), el espacio moral (Charles Taylor), la producción de espacio (Henri Lefrevre), la poética del espacio (Gaston Bachelard), el espacio de sentido (Steven Crowell) y el espacio semiótico (Yuri Lotman). De todas estas teorías, la que está directamente vinculada a la crisis de la noción de signo lingüístico es el concepto de espacio semiótico de Lotman. La introducción de una perspectiva espacial en la semiótica responde justamente a la necesidad de asumir una perspectiva holística que es anterior al signo lingüístico. La producción del sentido se sitúa más allá de los límites estrechos del lenguaje.

La lógica de las imágenes tal como la expone Gottfried Boehm también representa un desafío a la primacía del signo. En efecto, las imágenes producen sentido sin tener la estructura proposicional del lenguaje. De esta manera las investigaciones dentro de lo que se llama el giro icónico llevan consigo una ampliación del espacio del sentido que ya no puede reducirse solo al campo del lenguaje. Dentro de las diversas discusiones y

tradiciones teóricas que recorren los estudios sobre las imágenes hay una que se destaca por atribuirles a los íconos una fuerza de tal magnitud que es equiparable a la fuerza ilocucionaria de los actos de habla. Las imágenes son portadoras de una *enérgeia,* de un poder, que Bredekamp denomina acto icónico. Existe una fuerza icónica que no puede reducirse a la fuerza de los actos de habla.

Por último, el paradigma semiótico de la filosofía recibe un último cuestionamiento en las nuevas filosofías realistas. Los autores que se inscriben dentro del realismo especulativo, a saber, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Markus Gabriel y Maurizio Ferraris, despliegan una argumentación que pretende dar cuenta de la realidad sin pasar por ningún tipo de mediación o vía de acceso antropológica. El lenguaje es justamente una de las vías de acceso a los problemas ontológicos que el realismo especulativo pone en tela de juicio. Más allá del valor argumentativo que pudiera tener este regreso al paradigma ontológico de la filosofía, lo que quiero destacar con esta referencia es el clima de saturación que despierta el giro lingüístico. Harman lo dice de manera muy gráfica:

> No es verdad que yo tenga un acceso más íntimo al lenguaje o a la conciencia o las condiciones de los actos de habla que el acceso que tengo a un montón de piedras. […]. Tenemos que dejar la pose de rasgarnos las vestiduras con la cuestión de la inaccesibilidad del referente (Harman, 2010: 62).

El segundo propósito de este libro es mostrar que el modo como Heidegger concibe el espacio de juego de la verdad puede insertarse productivamente en esta discusión de la filosofía contemporánea. Es posible elaborar una clave interpretativa de *Grundfragen der Philosophie* en la que el espacio de juego aparezca como la sede originaria de los actos de habla, los actos icónicos y el punto de encuentro entre el hombre y las

cosas. De esta manera se logra una ampliación del paradigma semiótico de la filosofía, ya que se abandona la perspectiva del signo lingüístico por una consideración del carácter espacial del sentido.

Por último, hay un tercer objetivo que se añade a los dos rasgos del concepto de sistematicidad recién mencionados. Con el presente libro intento hacer una reflexión general del recorrido de mi investigación sobre la filosofía de Heidegger que comenzó a finales de los años 90. El comentario a *Grundfragen der Philosophie* aspira a presentar de manera sistemática y unitaria los diversos conceptos con los que, a lo largo de los últimos veinte años, trabajé para interpretar su filosofía. Estos conceptos son los siguientes: enunciación, narración-*mise en abyme*, textualidad, discurso, tensividad pasional e iconicidad. Cada uno de estos conceptos fue desarrollado en distintas publicaciones. La caracterización de la filosofía de Heidegger como una teoría de la enunciación y la noción de discurso están expuestos en mi libro *El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como una teoría de la enunciación* (2008). La dimensión narrativa en abismo y su condición textual aparece en mi otro libro, *El abismo del espejo: la estructura narrativa de la filosofía de Martin Heidegger* (2013). La dimensión pasional del sentido está recogida en distintos artículos (Bertorello, 2014, 2016), mientras que la iconicidad es un tema que vengo investigando durante los dos últimos años en el marco de distintos seminarios que dicté en la Universidad Nacional de San Martín y en las clases teóricas de Antropología Filosófica de la Universidad de Buenos Aires.

Con este nuevo libro aspiro a mostrar que los conceptos de espacio, fuerza e hibridación puedan servir de punto de partida para integrar todas estas nociones en una exposición general y unitaria de mi lectura de la filosofía de Heidegger.

3. El sentido de un comentario textual híbrido: ¿una

mezcla milagrosa o una mezcla irrespetuosa?

En el apartado anterior afirmé que uno de los sentidos del carácter sistemático del presente comentario radica en la elaboración de un discurso híbrido. El concepto de hibridación tal como lo uso en el subtítulo del libro remite a tres constelaciones de significados o problemas.

En primer lugar, tiene un significado metodológico-discursivo. Una lectura híbrida del curso de 1937-1938 quiere expresar una estrategia textual que consiste en hacer pasar por el texto heideggeriano diversos discursos y vocabularios que no proceden ni de Heidegger ni de la tradición filosófica a la que Heidegger pertenece. Si se considera el corpus heideggeriano como un texto cerrado que se explica por las autorreferencias interpretativas que el propio Heidegger da sobre sí mismo –es decir, si se siguen como criterio las instrucciones explícitas por medio de las cuales el texto habilita o prohíbe una interpretación determinada–, entonces una lectura híbrida significa una transgresión expresa de esas reglas, porque no se ciñe totalmente a la inmanencia del texto, sino que hace ingresar en la esfera de la inmanencia un vocabulario ajeno, exterior y extraño. La hibridación en este sentido es una mezcla de vocabularios y voces de distintas procedencias. En contraposición a los comentarios inmanentes de los textos de Heidegger, un comentario híbrido despliega una lectura en trascendencia[9].

En segundo lugar, la hibridación describe ahora ya no una estrategia metodológica de lectura, sino un campo temático. Para decirlo en términos más tradicionales: el objeto de la exposición es un híbrido. El concepto heideggeriano de espacio de juego describe, a mi juicio, un conflicto fronterizo. Se sitúa en un espacio donde los límites no son rígidos, sino que permanentemente se atraviesan. Se trata de una zona en la que se amalgaman el punto de vista interior y el exterior a dicho espacio. Es el “entre” en el que se cruzan los hombres y las

cosas. Asimismo, en esta zona de mediación se mezclan también otras instancias de naturaleza distinta de la del espacio. Me refiero a distintas fuerzas de los actos de habla, el acto icónico y las pasiones. Estos poderes despliegan una trayectoria histórico-narrativa. El tema del libro describe una zona donde se produce una doble hibridación: entre los hombres y las cosas, y entre el espacio y la fuerza.

En tercer lugar, la hibridación describe una doble situación enunciativa. Por un lado, remite a un problema de la discusión filosófica contemporánea que mencioné en el apartado anterior. Me refiero a los diversos cuestionamientos sobre el giro lingüístico de la filosofía que se vienen haciendo desde finales del siglo XX. Por otro lado, la segunda situación enunciativa tiene que ver con mi propio recorrido como lector de Heidegger. La hibridación, la amalgama, la mezcla entre distintos discursos como la semiótica greimasiana, la teoría de la enunciación, la teoría literaria, la semiótica de la cultura de Lotman, el psicoanálisis, la fenomenología y la hermenéutica fue una constante en mi historia de lector de Heidegger. En ese sentido una lectura híbrida es un ejercicio de autorreflexión. Este ejercicio no solo recae sobre mi propio recorrido por la obra de Heidegger. También se inscribe en un trasfondo cultural más amplio que, como todo lenguaje de trasfondo, es un murmullo que hablamos sin saber de dónde procede. La hibridación es un rasgo típico del grotesco (Carbone, 2007: 76 y ss.). A este género literario pertenecieron los hermanos Discépolo. Enrique Santos Discépolo pensó dos paradigmas antitéticos de la hibridación: el cafetín de Buenos Aires y el cambalache. Al espacio semiótico del café lo describe como una mezcla milagrosa. A la vidriera del cambalache, como una mezcla irrespetuosa. Estos modelos de amalgama de elementos heterogéneos llevan consigo una referencia a la lógica de la explosión. El milagro como una mezcla creadora, el cambalache como una hibridación que perdió su fuerza

explosiva. Creo que una lectura híbrida de la obra de Heidegger se encuentra en esta misma constelación conceptual del grotesco. También asume expresamente el riesgo de volverse un cambalache en vez de una “mistura de alta combustión”[10].

El concepto de hibridación expresa, por lo tanto, una amalgama de vocabularios, enunciaciones y temas que proceden de tradiciones conceptuales diferentes y que pretende generar una explosión de sentido, volverse una mezcla milagrosa. Ahora bien, para que la diversidad pueda hibridarse requiere un suelo común que posibilite el vínculo de cercanía y lejanía. El suelo de la ontología heideggeriana, la semiótica greimasiana, la teoría de la enunciación, la teoría del acto icónico y la semiótica de la cultura de Lotman es el problema del sentido.

Querría ilustrar brevemente, a continuación, el problema que surge cuando se toma el concepto de sentido como suelo de la hibridación de distintos vocabularios. Voy a limitar mi exposición a la ontología heideggeriana, la semiótica narrativa de Algirdas Greimas y la semiótica cultural de Yuri Lotman.

Heidegger concibe siempre el problema del ser como la elaboración de la pregunta por su sentido. Tanto en *Sein und Zeit* como en los textos que corresponden a la filosofía del *Ereignis* el problema del ser es el de la articulación del sentido[11]. En *Beiträge zur Philosophie*, por ejemplo, dice:

> La pregunta por el “sentido”, esto significa, según la exposición de *Sein und Zeit*, la pregunta por la fundación del ámbito de proyección, brevemente dicho: por la *verdad del Seyn*, es y permanece *mi* pregunta y es mi *única* [pregunta], pues ella vale para *lo más singular* [*das Einzigste*]. […]. La pregunta por el “sentido del *Seyn*” es la pregunta de todas las preguntas. En la realización de su desarrollo se determina la esencia de aquello que se llama “sentido”, aquello en lo cual la pregunta se mantiene como meditación [*Besinnung*], lo que ella abre como pregunta: la

> apertura para el ocultarse [*Sichverbergen*], esto significa, la verdad (*GA* 65: 10-11; destacado en el original).

El texto establece una íntima relación entre la noción de sentido, el de proyección y el de la verdad del ser. El sentido es ese espacio de juego, ámbito o apertura proyectada por el dinamismo del *Seyn* que constituye al mismo tiempo la visibilidad y la invisibilidad. La fuerza del *Seyn* funda el espacio de sentido.

En el marco del modelo semiótico de Greimas el concepto de sentido es uno de los presupuestos centrales de su investigación. Es la sustancia o materialidad que se da por sentado en el análisis semiótico. En su diccionario de semiótica, Algirdas Greimas y Joseph Courtés dan la siguiente definición del concepto de sentido:

> Propiedad común a todas las semióticas, el concepto de sentido es indefinible. Intuitiva o ingenuamente son posibles dos accesos al sentido: puede ser considerado ya sea como lo que permite las operaciones de paráfrasis o de transcodificación, ya como lo que fundamenta la actividad humana en cuanto actividad. Antes de su manifestación bajo la forma de significación articulada, nada podría decirse del sentido, a menos que se hicieran intervenir presupuestos metafísicos de graves consecuencias (Greimas y Courtés, 1990: 372-373).

La definición es muy clara. El sentido da cuenta de una instancia anterior a la significación. La diferencia entre ambos radica en la presencia o ausencia de articulación. El sentido es lo inarticulado. Esta es la razón por la que se trata de un concepto indefinible que requiere una vía de acceso intuitiva. Y, fundamentalmente, esta es la razón por la que no es posible un discurso sobre el sentido. El que se atreva a hablar de una

instancia inarticulada comete una hipostación. Transforma al sentido en una cosmovisión o metafísica que está por fuera de los límites del análisis semiótico. Que el sentido esté por fuera de toda sustanciación no quiere decir que carezca de materialidad. De hecho, en el mismo diccionario Greimas y Courtés apelan a la noción de sustancia de Louis Hjelmslev para hablar de la materialidad específica del sentido: el sentido como instancia inarticulada es la materia, sustancia o soporte[12] que le permite manifestarse a toda semiótica (Greimas y Courtés, 1990: 373).

Así, entonces, el sentido está por fuera del campo del análisis semiótico. Se presenta tan solo como un presupuesto del verdadero tema de la semiótica: la significación. Jacques Fontanille retoma esta noción de sentido y hace una precisión muy importante para nuestro estudio. El sentido como presupuesto de la significación tiene una clara interpretación espacial. Expresa una direccionalidad, orientación o tensión (Fontanille, 2006: 23-24). Se trata, entonces, de un espacio tensivo inarticulado.

En contraposición con la instancia del sentido se encuentra el concepto de significación (Greimas y Courtés, 1990: 373-374), conjunto significante (Courtés, 1997: 18) o función semiótica (Fontanille, 2006: 36). La significación describe el campo específico de la investigación semiótica. Se caracteriza por poseer una articulación. Articular significativamente el sentido quiere decir fragmentar su continuidad en unidades discretas que puedan ser analizadas (Greimas y Courtés, 1990: 51).

La diferencia entre sentido y significación radica, entonces, en que mediante el acto de la articulación se pasa del plano de una sustancia amorfa a un plano analítico organizado por unidades discretas. Estas unidades significativas reúnen el plano de la expresión con el plano del contenido. Es decir, se estructuran de acuerdo con el modelo del signo lingüístico

propuesto por Ferdinand de Saussure y ampliado por Louis Hjelmslev.

A primera vista parece que el sentido en semiótica tiene muy poco que ver con el sentido en la ontología fenomenológica de Heidegger. Pareciera, más bien, un concepto residual que no tiene mucha productividad teórica. Se trata de un *continuum* amorfo, intuitivo, indefinible, carente de articulación y, por lo tanto, inanalizable. El uso heideggeriano del término "sentido" no se corresponde con el universo semántico[13] de la semiótica de Greimas. El sentido concebido como un ámbito de proyección, es decir, como un espacio de juego, no es una instancia inarticulada. Por el contrario, posee una articulación específica que permite trazar una cartografía. En la medida en que el espacio de juego posee articulación, puede ser comparado, más bien, con la noción de función semiótica o significación. Sin embargo, la articulación específica del espacio de juego de la verdad no sigue el modelo del signo lingüístico que está en el punto de partida del concepto de significación en Greimas. Su cartografía no parte de la distinción entre significante y significado o, dicho en términos de Hjelmslev, no toma como modelo la función sígnica que reúne el plano de la expresión (significante) y el plano del contenido (significado).

Si bien es posible hacer una exposición del espacio de juego a partir de dicha distinción, no es el punto de partida de su elaboración teórica. El espacio de sentido tal como lo concibe Heidegger se sitúa en un punto de vista que es anterior o está más allá del concepto de signo lingüístico. Esa perspectiva radica en que localiza la función semiótica en el marco del concepto de espacio. El espacio de juego articula la significación, pero, como veremos en el próximo capítulo, su estructura es mucho más compleja que la distinción entre el plano de la expresión y el del contenido. Su territorialidad articula conflictivamente varias fuerzas que no se reducen unas

a las otras: la fuerza de la interrogación, del acto icónico y de las pasiones.

Se trata, por lo tanto, de una instancia que claramente puede ser concebida como la función semiótica en la medida en que es la sede de toda articulación significativa. Sin embargo, su peculiar estructura tensiva no puede investigarse solo a partir del paradigma del signo lingüístico. Es necesario apelar a una función semiótica que tome en consideración el problema de la espacialidad. Esta exigencia aparece expresamente elaborada dentro de la tradición semiótica greimasiana en el pensamiento de Fontanille cuando cambia la sede de la función semiótica. Pasa del signo lingüístico al discurso, y del discurso, al cuerpo percipiente (Fontanille, 2006: 33 y ss.).

Sin embargo, quien hizo del espacio la categoría central de su teoría semiótica fue Lotman al hablar del espacio semiótico o semiosfera. Lotman introduce el concepto de espacio para tomar distancia de dos aspectos de la teoría semiótica que considera reduccionistas. El primero de ellos es la consideración del signo como el átomo de la producción de sentido. El segundo es la primacía del lenguaje como modelo de toda semiosis. Para evitar estos dos reduccionismos, adopta un punto de vista holístico. La sede de la producción de sentido está en un espacio perimetrado fuera del cual no hay significación. Lotman lo describe tomando como modelo la biología de Vladímir Vernadski. Del mismo modo que sobre la Tierra se puede distinguir una biosfera (el espacio de la vida), en el campo de la cultura se puede hablar de una semiosfera o espacio semiótico.

El concepto de sentido se presenta, entonces, como una encrucijada. En cada una de las tres tradiciones conceptuales recién mencionadas recibe esta encrucijada una denominación distinta: ámbito de proyección de la verdad del *Seyn* (Heidegger), función semiótica (Greimas, Fontanille) y espacio semiótico (Lotman). No solo se distinguen por el nombre, sino

también por la disciplina que está en el punto de partida de su formación conceptual. La semiótica greimasiana construye sus conceptos a partir de la tradición lingüística de Hjelmslev, Lotman toma como punto de partida la biología de Vernadski y Heidegger, la ontología del *Dasein* humano. El sentido es el espacio de intersección de tres vocabularios cuyas fuentes proceden de discursos muy distintos.

Vistos desde la perspectiva inmanente de cada uno de ellos, es decir, si se toman en consideración las pretensiones epistémicas que la semiótica y la ontología reclaman para sus propios puntos de vista, no habría más posibilidad que una mutua impugnación. Para Heidegger el discurso sobre el ser, es decir, sobre el espacio de juego, no puede provenir de una disciplina científica, sea la lingüística o la biología. Trasplantar un vocabulario formado sobre la base de una manera óntica de concebir el lenguaje o la vida representa un desconocimiento rotundo de la irrebasabilidad del espacio de juego. Para la semiótica de tradición greimasiana todo intento de salirse de los límites del modelo lingüístico representa una incursión en el terreno sospechoso de la metafísica. La única opción que queda en esta disputa, si se aceptan los términos que cada una de ellas plantea, es terciar entre el sometimiento o la exclusión. El sometimiento del discurso semiótico a la radicalidad e irrebasabilidad del ser como *Ereignis*. O la exclusión de la ontología del campo de la significación y su consecuente reclusión en una nebulosa conceptual que está, incluso, más allá de un sentido concebido como una materialidad amorfa y continua.

Esta dicotomía es la que pretendo sortear con el término "hibridación". Tomo el concepto de hibridación de la argumentación que Bruno Latour (2007) elaboró en *Nunca fuimos modernos*. El marco conceptual y argumentativo donde Latour introduce el problema de la hibridación es un problema epistemológico: el de la constitución del saber de la

modernidad. Los objetos híbridos son artefactos que articulan el punto de vista de la naturaleza y el de la cultura. La hibridación de naturaleza y cultura permite superar la epistemología moderna, que justamente separa estas dos instancias.

Ciertamente que este problema resuena en la idea de una hibridación entre semiótica y ontología. Se podría hacer una primera lectura en donde el vocabulario semiótico expresa el punto de vista de la cultura. De hecho, Greimas y Lotman, así como también Umberto Eco, asumen claramente esta perspectiva, en donde la ontología daría cuenta de la mirada de un ser, cosa o entidad que está por fuera de la mediación significativa.

Esta lectura posible no puede aplicarse al caso de la ontología heideggeriana. El espacio de juego no designa un ser que se da por fuera de la articulación significativa. El *Ereignis* es, por el contrario, un espacio de mediación o, como dice literalmente Heidegger, un "entre" en el que se reúnen las cosas y los hombres. En ese sentido preciso se puede retomar la idea de Latour de una hibridación. Lo que me interesa fundamentalmente de ese concepto es la referencia a las nociones de mezcla, red y traducción (Latour, 2007: 17-18).

Describir al espacio de juego como un híbrido de semiótica y ontología lleva consigo la idea de una relación de traducción entre ambos vocabularios[14]. Para precisar el sentido de esta traducción-mezcla-red-hibridación apelo al modelo del texto artístico que elaboró Lotman. En efecto, para Lotman lo que describe específicamente un texto artístico radica en que posee, por lo menos, una doble codificación. El arte reúne en su propia estructura, como mínimo, dos lenguajes distintos que guardan una relación de traducción. Es decir, son lo suficientemente cercanos para que puedan traducirse, pero, al mismo tiempo, son lo suficientemente lejanos como para que esa traducción no sea trivial. Es decir, no hay una relación de

reversibilidad entre ambos textos de modo tal que la traducción pueda ser anticipada mecánicamente mediante algún algoritmo. Esta relación de cercanía y lejanía que guardan los dos lenguajes hace que el texto artístico pueda generar o producir nuevos mensajes. Se trata de un espacio tensivo en el que dos lenguajes simétricos y asimétricos producen un tercer texto que no puede ser anticipado previamente.

El presente comentario híbrido al curso *Grundfragen der Philosophie* pretende seguir este modelo de traducción. No se trata, por lo tanto, de reducir el vocabulario de la semiótica a la ontología o el de la ontología a la semiótica, sino, más bien, el de constituir un tercer texto en el que ambas perspectivas se mantengan en una relación tensa de cercanía y lejanía. Esta hibridación puede producir cierta perplejidad, incomprensión, resistencia y hasta fastidio a un lector que se afinque exclusivamente en el territorio específico y delimitado, o bien de la semiótica, o bien de la ontología[15]. Este libro pretende que el lector se desplace desde esos lugares irreductibles a las fuerzas tensionales que constituyen la encrucijada, el híbrido, la red, la mezcla, la traducción o el “entre” de semiótica narrativa, lingüística de la enunciación, teoría del acto icónico, semiótica cultural y ontología.

Llevaré a cabo la tarea concreta de realizar un comentario que hibrida varias constelaciones conceptuales por medio de un análisis textual que privilegia la construcción discursiva del texto heideggeriano. El comentario que pondré en práctica tomará como punto de partida muchos pasajes del curso de 1937-1938 a fin de someterlos a una glosa híbrida. A diferencia de otros comentarios de la obra de Heidegger en los que casi no hay citas textuales, sino que, por el contrario, solo aparece el discurso del comentador, en el presente libro adoptaré una perspectiva diferente. Usaré frecuentemente el recurso argumentativo de la cita textual a fin de conferirle la voz a Heidegger para después transformar esa voz en otra distinta a

partir de la hibridación de vocabularios.

4. La red conceptual del espacio de juego

Antes de abordar temáticamente el concepto de espacio de juego en el curso *Grundfragen der Philosophie* es necesario hacer una primera aproximación a este concepto mediante una lectura de algunos textos que van desde mediados de los años 20 hasta mediados de los 30. La necesidad de hacer una reconstrucción interpretativa de las distintas referencias al concepto de espacio de juego que hay en la obra de Heidegger radica en que se trata de una noción marginal. No tiene un tratamiento temático en ningún texto. Solo se pueden localizar algunas referencias ocasionales. El contexto argumentativo en el que aparecen brinda la posibilidad de realizar una primera interpretación.

En este último apartado solo voy a centrarme en aquellos pasajes de la obra anterior al curso de 1937-1938 en donde se menciona explícitamente el concepto de espacio de juego. Con ello quiero decir que dejo de lado una exposición detallada del espacio como estructura constitutiva del *Dasein*. Ciertamente que la expresión "espacio de juego" supone la espacialidad. De hecho, la primera referencia a este concepto saca a la luz este vínculo. En el curso del semestre de verano de 1925, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Heidegger afirma: "Porque el *Dasein* en tanto ser-en-el-mundo es desalejador, se mueve en un 'mundo circundante' que fue respectivamente desalejado por él en un cierto espacio de juego"[16] (*GA* 20: 318). Sin embargo, esta primera referencia a la espacialidad se desplaza a un segundo plano a lo largo de los años y cobra relevancia otra red conceptual, que es la que está supuesta en *Grundfragen der Philosophie*. Por eso, creo que es plausible dejar de lado la exposición de la espacialidad como un supuesto conceptual necesario, pero que puede ocupar el lugar de un trasfondo implícito de nuestro abordaje.

El recorrido de la red conceptual a la que pertenece el espacio de juego va desde la estructura proyectiva de la comprensión hasta la concepción de la verdad como un claro. A lo largo de todo este recorrido, Heidegger introduce otros conceptos que están vinculados esencialmente a cada uno de los extremos. Se puede distinguir, a mi juicio, tres momentos de este recorrido, en donde en primer lugar el espacio de juego tiene el carácter de la proyección, después aparece como trascendencia y libertad y, por último, como verdad.

4.1. Espacio de juego y proyección

En el primero de los momentos mencionados Heidegger introduce la noción de espacio de juego para describir la apertura específica de la comprensión. Esta primera referencia muestra la relación estrecha que hay entre el concepto de espacio y el de sentido. En efecto, la comprensión tiene la estructura del proyecto. Por medio de la proyección el *Dasein* despliega una posibilidad de su existencia desde un "por mor de qué". El sentido es justamente la estructura que articula la posibilidad abierta por la comprensión. Una manera distinta de caracterizar el vínculo que existe entre el dinamismo de la proyección, el carácter posible del proyecto y su estructura de sentido es describirlo como un espacio de juego. Así aparece en *Sein und Zeit*:

> El carácter de proyecto de la comprensión constituye el ser-en-el-mundo respecto de la apertura [*Erschlossenheit*] de su ahí en tanto ahí de un poder ser. El proyecto es la constitución ontológico- existenciaria del espacio de juego [*Spielraum*][17] del fáctico poder ser (*GA* 2: 131).

Esta cita describe los dos niveles en los que se despliega el proyecto: el nivel fáctico y el ontológico o constitutivo. El concepto de espacio de juego pertenece a este segundo nivel de constitución. Claramente este nivel tiene un carácter espacial

que está explícitamente dicho no solo en la expresión “ser-en-el-mundo”, sino también en la apertura. Este ahí (*Da*) abierto por la proyección es el espacio de juego ontológico que está siempre supuesto e implicado en toda posibilidad fácticamente efectiva. Por ello, la noción de espacio de juego describe la apertura como un lugar en el que se desenvuelve y se llevan a cabo todas las posibilidades efectivas en las que el *Dasein* se proyecta fácticamente. Si bien en la cita no hay una referencia explícita a los otros dos existenciarios que constituyen la apertura, se puede inferir que el espacio de juego no solo describe lo abierto por el proyecto, sino también por la disposición afectiva y el discurso. Es la totalidad de la apertura la que se muestra como un espacio de sentido supuesto en toda conducta fáctica[18].

La referencia del espacio de juego al proyecto de la existencia adquiere un matiz dinámico e instituyente en una breve referencia que está en el curso del semestre de invierno de 1927-1928 *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernuft*. El contexto argumentativo donde se enmarca la cita es la interpretación de la imaginación productiva. Heidegger afirma:

> La fuerza productiva de la imaginación [*die produktive Einbildungskraft*] es, según ello, *originariamente* en su realización [*Vollzug*] [un] *donar libre* [*frei gebend*], es un poder libre de creación [*Dichtungsvermögen*][19]. [...]. La aprehensión de lo óntico en tanto ente en sí, es decir, el lazo con lo óntico, solo es posible sobre el fundamento de un espacio de juego de la creación libre de relaciones temporales (*GA* 25: 417).

Este texto anuncia los temas del segundo momento de recorrido. La referencia del espacio de juego a la fuerza productiva de la imaginación pone en evidencia el punto de vista dinámico de su sentido, su función creativa y liberadora.

Es decir, la idea de que el espacio de juego se instituye como una donación y, por último, la relación de fundamentación que tiene ese espacio respecto de nuestro vínculo con los entes. El espacio de juego hace posible que los entes se presenten ante nosotros como cosas en sí.

4.2. Espacio de juego, trascendencia y libertad

En el segundo momento del recorrido los conceptos centrales que expresan estos puntos de vista son los de trascendencia y libertad. En el curso del semestre de verano de 1928 *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* aparecen explícitamente estas referencias (*GA* 26: 248-249), que continúan en el curso del semestre de invierno de 1928-1929 *Einleitung in die Philosophi*e y en la conferencia de 1929 *Vom Wesen des Grundes* (*GA* 5: 170).

Querría detenerme brevemente en el curso de 1928-1929, ya que en esta lección no solo aparecen las referencias a la trascendencia y la libertad, sino también hay un tratamiento explícito del concepto de juego. La relación entre trascendencia[20], libertad y espacio de juego aparece en el siguiente texto:

> El *Dasein* sobrepasa [*übersteigen*] el ente de modo tal que en este sobrepasar puede comportarse respecto del ente, también puede comportarse respecto de sí mismo como ente, esto significa, puede ser sí mismo, un sí mismo. El *Dasein* trasciende, sobrepasa el ente, pero no ocasionalmente, sino en cuanto *Dasein*, no este o aquel [ente], mediante una selección, sino en totalidad. Solo porque sobrepasa el ente en totalidad puede comportarse en medio del ente seleccionado este o aquel [ente]; como resultado de ello esta selección ya está ya decidida en lo esencial con la existencia fáctica de todo *Dasein*. Dentro de este círculo que se ha decidido está sin duda el espacio de juego de la libertad (*GA* 27: 306-307).

Con respecto al significado preciso que Heidegger le otorga al concepto de libertad el siguiente texto no deja lugar a dudas:

> Solo donde hay libertad se vuelve posible el lazo y la necesidad. Así el expreso trascender es una acción originaria [*Urhandlung*] de la libertad del *Dasein*, sí, el acontecer histórico [*Geschehen*] del espacio de la libertad [*Freiheitsraumes*] del *Dasein* mismo, esto significa, el existir en el fundamento y a partir del fundamento del *Dasein* (*GA* 27: 214).

Mientras que en *Sein und Zeit* el espacio de juego describe el dinamismo de la proyección que instituye la apertura, en el curso de 1928-1929 Heidegger introduce un nuevo aspecto de este dinamismo: el espacio de juego es el ámbito que posibilita nuestro vínculo con los entes. Ello se debe a que la proyección tiene el carácter de la trascendencia[21]. Proyectar quiere decir anticipar un espacio de juego que está más allá de los entes y que, por estar más allá, hace posible que tengamos un vínculo significativo con ellos. Ahora bien, el último texto citado añade que la trascendencia “es una acción originaria de la libertad” y, por lo tanto, se trata de un acontecer histórico.

Con esta nueva caracterización, el espacio de juego adquiere dos rasgos más. Heidegger habla de “espacio de libertad”. El sentido de esta expresión radica en que, al sobrepasar los entes, se libera un espacio de manifestación. La libertad tiene el sentido de la liberación, pero también significa que el espacio, que la libertad dona, es un ámbito de decisiones. Libertad y decisión no son las acciones de un agente que tiene deseos y creencias. Se trata, más bien, de una liberación de un marco de sentido en el que se decidió de antemano lo que se puede y lo que no se puede mostrar. Toda selección subjetiva de un ente determinado presupone este espacio de juego neutro[22] que delimita el campo de lo visible. Es una decisión que no está al alcance de nosotros como seres

fácticos e históricos. Y sin embargo (y esta es la segunda característica del espacio de juego) tiene un sentido histórico. Heidegger se sitúa en un plano de la historicidad que prescinde de los sujetos históricos tradicionales (Estado, pueblo, clase, gobierno, individuo, etc.). El acontecer o la acción originaria de la libertad da cuenta de la institución del espacio de juego. Existir en el fundamento y desde el fundamento quiere decir situarse en ese plano neutro, anterior a las elecciones voluntarias individuales y colectivas, en el que ya se decidió el espacio de la visibilidad.

Einleitung in die Philosophie es un curso muy valioso para nuestra argumentación. No solo por esta relación entre el espacio de juego y los conceptos de trascendencia, libertad e historia, sino porque también aclara el sentido de la noción de juego[23]. De hecho, Heidegger denomina a la trascendencia del ser-en-el-mundo como el juego originario: "'Mundo' es el título para el juego que juega la trascendencia" (*GA* 27: 312). El juego tiene cuatro características fundamentales.

La primera de ellas radica en que se trata de una configuración libre (*freies bilden*)[24]: "El juego se configura [*bilden*] en el jugar" (*GA* 27: 316). En segundo lugar, si bien el juego tiene un carácter libre, al mismo tiempo lleva consigo una vinculación, un lazo con ese mismo configurar. Se trata de un "vincularse configurante [*das bildende Sichbinden*]" (*GA* 27: 316). En tercer lugar, el jugar no es un conducirse respecto de un objeto, sino "un acontecer histórico [*Geschehen*] en sí indisoluble" (*GA* 27: 316). Por último, el jugar como un acontecer histórico que configura y se vincula con él mismo tiene el sentido de la trascendencia del ser en el mundo.

La idea de que el juego configura quiere expresar el carácter instituyente de él. Jugar es crear, formar, configurar un mundo. La referencia a su condición espacial aparece en este pasaje: "Este [el jugar] se crea a sí mismo cada vez en cierto modo el espacio dentro del cual se

configura y al mismo tiempo se puede transfigurar [*umbilden*]" (*GA* 27: 312).

Aquí se puede leer claramente el vínculo que hay entre la trascendencia como jugar y el sentido como espacio. Ese espacio no es otra cosa que el mundo concebido como el juego de la trascendencia.

4.3. Espacio de juego y verdad

En el tercer momento de este recorrido por la noción de espacio de juego en las obras anteriores a *Grundfragen der Philosophie* aparece el último concepto de esta red formada por la proyección, la apertura, la trascendencia, la libertad, la historicidad y el jugar. Esta última noción es la de la verdad como desocultamiento. Ella ya estaba insinuada en *Sein und Zeit* cuando Heidegger vinculaba el espacio del juego con la proyección de la apertura del ahí. Pero es en octubre de 1930, con la segunda versión de la conferencia *Vom Wesen der Wahrheit* pronunciada en Bremen, y con la tercera versión dictada en diciembre del mismo año en Marburgo y Friburgo, donde aparece temáticamente la relación entre espacio de juego y verdad:

> Este originario dejar ser el ente como tal confiere de antemano [*Vorgängig*] a toda conducta espacio de juego y apoyo. Pues con este dejar ser el ente acontece históricamente [*Geschehen*] en primer lugar y en general el hecho de que algo como el ente esté no oculto [*Unverborgen*]-desoculto [*Entborgen*]. En sus inicios decisivos la filosofía occidental llama a lo no oculto *tà alethéa*. Con [el término] "verdad" solemos traducir el griego *alétheia*, el estado de no oculto [*Unverborgenheit*] (el estado de desoculto [*Entborgenheit*]) del ente (*GA* 80.1: 363)[25].

En el curso del semestre de verano de 1932, *Der Anfang der*

abendländichen Philosophie, Heidegger retoma esta idea de que el dejar ser descubre un espacio de juego en donde los entes se muestran (*GA* 35: 93 y 99). Pero es con el ensayo de 1935-1936 *Der Ursprung des Kunstwerkes* donde esta relación entre espacio y verdad adquiere una fisonomía particular. A título de ejemplo solo voy a referirme a dos pasajes del ensayo de 1935-1936.

> El ente solo puede ser si está dentro y fuera de lo despejado [d*as Gelichtete*] de este claro [*Lichtung*]. Solo este claro dona y garantiza a nosotros, hombres, un tránsito [*Durchgang*] hacia el ente que no somos nosotros mismos y un acceso [*Zugang*] al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro el ente está desoculto en una cierta y cambiante medida. Sin embargo, el ente mismo puede estar *oculto* solo en el espacio de juego [*Spielraum*] de lo despejado (*GA* 5: 40; destacado en el original).

El marco argumentativo al que pertenece este pasaje es la concepción de la esencia de la obra de arte como puesta en obra de la verdad. En la obra de arte se pone en acto un espacio de manifestación al que todo ente hace referencia para poder hacerse visible. Este espacio es la verdad entendida como el claro que, al mismo tiempo, ilumina y oculta el ente. Lo interesante del texto es que la obra de arte se presenta como el espacio de juego que instituye el claro. La significación espacial de este claro está reforzada por dos caracteres que le son constitutivos: es un espacio de tránsito y de acceso. De tránsito o mediación hacia las cosas que no somos nosotros. El espacio de juego del claro tiene claramente el significado de la transicionalidad. Y al mismo tiempo es una vía de acceso a nosotros mismos. Los dos polos de la correlación intencional constituyen los ejes fundamentales de este espacio.

Este vínculo entre espacio de juego, obra de arte y verdad como desocultamiento aparece también en este otro pasaje:

> El decir proyectante [*entwerfendes Sagen*] es creación poética [*Dichtung*]: el decir del mundo y la tierra, el decir del espacio de juego de su lucha y por ello de los sitios de toda cercanía y lejanía de los dioses. La creación poética es el decir del desocultamiento del ente (*GA* 5: 61).

Lo interesante de esta cita radica, a mi juicio, en que Heidegger retoma la tesis de *Sein und Zeit* y de *Phänomenologische Interpretation von Kant's Kritik der reinen Vernuft*. En efecto, el espacio de juego aparece como la proyección de la creación poética. Ciertamente que la imputación del proyecto no se le adjudica a un *Dasein*, sino a la condición creativa y poética de la obra de arte. A un decir que instituye el espacio de la lucha entre el mundo y la tierra, y, de este modo, abre el claro que hace visible al ente en su manifestación.

Así, entonces, desde *Sein und Zeit* (1927) hasta *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936) el espacio de juego aparece desde tres perspectivas que están relacionadas. En primer lugar, como una apertura, un claro, un territorio al que pertenecen los entes. En segundo lugar, como un proceso dinámico en el que se instituye esa zona. Las nociones de proyección, trascendencia, la libertad como un acto histórico originario de liberación, el juego como configuración del mundo y la creación poética describen precisamente el proceso en el que la zona se instituye. Y, en tercer lugar, como un espacio de manifestación o visibilidad que ilumina los entes. El concepto de verdad es el que tematiza esta última perspectiva.

En el próximo capítulo haré un comentario sobre los distintos pasajes del curso de 1937-1938 en los que se hace referencia al espacio de juego de la verdad a fin de mostrar que se trata de un espacio semiótico que, al estallar, desencadena las fuerzas de la interrogación, del acto icónico y de las pasiones. Como resultado de esta explosión se configura la

trayectoria narrativa de la historia de la verdad.

---

1. Los representantes más destacados de este juicio sobre los *Beiträge* son von Herrmann (1994: 1-7; 2019: 7) y Pöggeler (1983: 14). Von Herrmann (1994: 7) es muy claro al respecto: "*Sein und Zeit* y *Beiträge zur Philosophie* son dos cimas en el camino del pensar de Heidegger y como tales dos grandes obras de la filosofía europea occidental". Volpi (2008: 63) se opone terminantemente a von Herrmann y Pöggeler. Los *Beiträge* son más bien el testimonio del hundimiento del pensamiento de Heidegger: "Las *contribuciones a la filosofía* serían verdaderamente el cuaderno de bitácora de un naufragio. Por adentrarse demasiado en el mar del Ser, el pensamiento de Heidegger se hunde. No obstante, como cuando es un gran navío el que se sumerge, el espectáculo que se ofrece a los ojos es sublime".↵
2. Apenas se pueden contabilizar unas diez menciones de la palabra *Ereignis*, en contraposición con las más de ochocientas veces que aparece el término *Wahrheit*.↵
3. La idea de que el espacio de juego lleva consigo una cartografía no es ajena al pensamiento de Heidegger. En *Beiträge zur Philosophie* da algunas indicaciones al respecto cuando se refiere al camino que va de *Sein und Zeit* al *Ereignis*. Ese camino conduce a un país cuyo mapa se descubre y se va haciendo al andar. Su cartografía no está predeterminada, pero, no obstante, posee una: "Sin embargo el camino de este pensar del *Seyn* no tiene una marca fija en un mapa. El país *devieneprimariamente por medio del camino* y es desconocido en cada estación del camino y no se puede calcular. [...]. El país que deviene por medio del camino y en cuanto camino del pensar del ser es el *entre*, que *acontece* apropiando el *Da-sein* al Dios" (*GA* 65: 87; destacado en el original).↵
4. En *Beiträge zur Philosophie* Heidegger afirma: "La pregunta por el 'sentido' del *Seyn* es la pregunta de todas las preguntas" (*GA* 65: 11).↵
5. Sigo la traducción de Breno Onetto Muñoz.↵
6. Sigo la traducción de Breno Onetto Muñoz. Dina Picotti lo traduce como "inaventajable". Creo que la traducción de Onetto Muñoz expresa cabalmente el sentido de que el inicio es una instancia que no se puede rebasar (*überholen*), ir más allá de ella misma, porque justamente se autofunda.↵
7. Traduzco por "enmarañado" para hacer hincapié en la idea de que la tradición es un tejido confuso. Esta idea saca a relucir el aspecto metodológico del concepto. Asimismo, lo pone en conexión con la cita del poema "Der Teppich" de la *Vorlesung* del semestre de invierno de 1919-1920, *Grundprobleme der Phänomenologie* (*GA* 58: 69).↵
8. Como expondré en el capítulo 6, la narrativa heideggeriana se sitúa en un punto de vista que comprende toda la historia de Occidente, desde los presocráticos hasta finales del siglo XIX, como un único programa narrativo. La explosión del espacio de juego de la verdad es un acontecimiento histórico único y singular cuyo primer comienzo se dio en Grecia; su onda expansiva continúa hasta Nietzsche, pero pierde eficacia y, por eso, finaliza. Nuestro presente histórico prepara en la meditación heideggeriana un tránsito hacia otro comienzo. Subsumir miles de años de historia en un único programa narrativo puede ser plausible desde el punto de vista inmanente a la obra de Heidegger. Sin embargo, no me parece productivo. No asumo como una preocupación y postura propia esta explicación totalizadora que mira la complejidad de la historia de la filosofía desde un único acontecimiento creativo fundamental. A propósito de estas explicaciones holísticas de la filosofía de Heidegger

cito unas palabras de Paul Ricœur (1980: 421) sobre la historia de la metafísica que me parecen muy pertinentes: "La unidad de 'la' metafísica es una construcción posterior del pensamiento heideggeriano, destinada a justificar su propia labor de pensamiento y la renuncia que él querría que no fuese una superación. Pero ¿por qué esta filosofía debe negar a todos los antecesores el beneficio de la ruptura y de la innovación que se otorga a sí misma? Creo que ha llegado el momento de dejar la comodidad, convertida en pereza del pensamiento, de englobar bajo una sola palabra –metafísica– todo el pensamiento occidental". ↵

9. En un texto anterior hice una exposición más detallada de esta estrategia de lectura (Bertorello, 2020). ↵
10. Tomo esta expresión de la canción "La argentinidad al palo" de la banda Versuit Vergarabat. Pertenece a la misma tradición del grotesco de los hermanos Discépolo. ↵
11. Para un desarrollo exhaustivo de esta tesis, ver Rodríguez Suárez (2004) y Sheehan (2015). ↵
12. Fontanille (2006: 23) aclara que este soporte de la significación no es solo de naturaleza física, sino que también puede ser psicológica, social o cultural. Con ello queda claro que la materialidad del sentido alude a lo que podría denominarse el mundo físico, psicológico, social o cultural. ↵
13. Es otra denominación del sentido en Greimas (Greimas y Courtés, 1990: 426). ↵
14. Cuando Alejandro Vigo (2008: 118) caracteriza el modo en que Heidegger se vincula con la filosofía de Aristóteles como una "apropiación por vía de transformación" da cuenta, a mi juicio, del procedimiento semiótico de traducción-hibridación de vocabularios. ↵
15. Brian Kemple (2019: VII) en su trabajo sobre Heidegger y Peirce es también muy consciente de esta perplejidad que puede ocasionar una investigación de este tipo cuando, en el prefacio, hace la siguiente advertencia al lector: "Este libro presenta una argumentación compleja. Es probable que no convenza a todos los que la lean. Es probable, incluso, que no convenza a muchos que la lean. Pero es probable que convenza a algunos y espero que ellos sean justo la gente que más me importa convencer. Además, creo que va a dar por lo menos alguna comprensión para algunos, y ciertos desafíos para todos. Anticipo que voy a ser criticado de parte de los heideggerianos, de parte de los peirceanos, de parte de los fenomenólogos no heideggerianos, y de parte de los semióticos no peirceanos, y si alguien la lee desde otro marco, es probable que la critique también desde aquellas direcciones". ↵
16. Cf. también *GA* 2 (143). ↵
17. José Gaos lo traduce por "libre espacio" y Rivera, por "ámbito en el que se mueve". ↵
18. Heidegger trata el concepto de sentido en *Sein und Zei*t en el acápite dedicado a la comprensión. El sentido describe aquella estructura del tener, ver y concebir previos que es el fundamento de la interpretación. Esta estructura articula el "aquello respecto de lo cual" (*Woraufhin*) del proyecto (*GA* 2: 201). Pareciera que Heidegger reserva el concepto de sentido solo a la comprensión. Sin embargo, es posible extender esta noción a la totalidad de la apertura. Claramente, el discurso como estructura de significaciones está referida siempre a la comprensión: "El discurso es la articulación 'significativa' de la comprensibilidad del ser-en-el-mundo" (*GA* 2: 214). También la disposición afectiva está referida a la comprensión. Así lo dice literalmente: "En la medida en que la disposición afectiva es cooriginaria con la comprensión, se mantiene en una cierta comprensión" (*GA* 2: 213). Esta doble referencia del discurso y de la disposición afectiva a la comprensión tiene como consecuencia que la totalidad de la apertura sea un espacio de sentido. Se podría decir que el sentido desde el punto de vista de la comprensión se estructura en el

tener, ver y concebir previos. Desde el punto de vista del discurso, en la totalidad de significaciones (*Bedeungsganze*). Incluso se podría añadir que, desde el punto de vista de este existenciario, esta totalidad de significado es la caracterización existenciaria del lenguaje: "El discurso es existenciariamente [*existenzial*] lenguaje" (*GA* 2: 214). Y, por último, el sentido es, desde el punto de vista de la disposición afectiva, afección. Así lo dice explícitamente en el siguiente pasaje: "Y solo porque los 'sentidos' [*Sinne*] pertenecen ontológicamente a un ente que tiene el modo de ser del ser en el mundo en disposición afectiva, pueden ser 'tocados' y 'tener sentido para' [*Sinn haben für*], de modo tal que lo que toca se muestra en la afección" (*GA* 2: 183). Para una consideración más detallada de las relaciones entre comprensión, sentido, interpretación y discurso, ver Bertorello (2011b). Para una explicación de cómo Heidegger concibe el sentido desde el punto de vista de la disposición afectiva, ver Bertorello (2016). ↵

19. Sigo la versión inglesa de Parvis Emad y Kenneth Maly, quienes lo traducen por "*power of creating*". ↵
20. Para una interpretación detallada del concepto de trascendencia y libertad en Heidegger, véase Vigo (2008: 39-58 y 143-182). ↵
21. En la conferencia de 1929 *Vom Wesen des Grundes* la trascendencia no se reduce solo al proyecto. Tiene una estructura triple: el proyectar de la comprensión, el tomar apoyo (*Bodennehmen*) de la disposición afectiva y el fundar (*Begründen*) como el acontecer conflictivo y simultáneo del proyectar y el tomar apoyo (*GA* 9: 165 y ss.; Brasser, 1997: 205-208). ↵
22. Para el concepto de lo neutro como un rasgo específico del *Dasein*, ver *GA* 26 (171-175). ↵
23. Para una consideración general sobre el concepto de juego en la obra de Heidegger, ver Roesner (2003). ↵
24. También *GA* 29-30 (270). ↵
25. Este texto corresponde a la segunda versión de Bremen. En la tercera repite exactamente el mismo texto (*GA* 80.1: 391). También en ambas versiones hay otra referencia a la noción de espacio de juego. Aquí Heidegger habla del espacio de juego inherente a la modalidad del errar (*Irre*) como no verdad (*GA* 80.1: 372 y 398). Este es el sentido que se conserva en la cuarta versión de la conferencia de 1940 publicada en *Wegmarken*. Para la cuarta versión, ver *GA* 80.1 (424), *GA* 9 (196). ↵

Capítulo 1. Espacio de juego y espacio semiótico: la explosión del sentido

En este capítulo voy a comentar el concepto de espacio de juego tal como Heidegger lo expone en el curso *Grundfragen der Philosophie*. El propósito fundamental es mostrar que este concepto describe la instancia irrebasable de la producción del sentido. Se trata de un lugar que está articulado por fronteras y que es la sede de tres fuerzas que se amalgaman: los actos de habla, el acto icónico y las pasiones. El tratamiento de estas tres fuerzas es el tema de los próximos capítulos. Aquí me propongo mostrar que el espacio de juego es la instancia irrebasable de la semiosis. Todo sentido remite al espacio de juego como sus condiciones de producción. La idea de una producción del sentido tiene por finalidad resaltar que se trata de un proceso dinámico. El espacio de juego como espacio semiótico intenta comprender ese dinamismo y su cartografía. La idea que intentaré desarrollar es que la producción del sentido se rige por la lógica de la explosión. Por ello hablo de una explosión del sentido.

Como señalé en la introducción[1], el pensamiento de Heidegger no es ajeno a la idea de una cartografía. En el caso específico del espacio de juego, esta idea aparece en la noción de frontera o límite. El espacio semiótico es un lugar perimetrado del cual no se sabe salir ni entrar. El dinamismo de la producción de sentido no solo radica en que es la sede de las tres fuerzas recién mencionadas, sino también en que su geografía está articulada por fronteras. En el capítulo anterior hablé de un espacio perimetrado para dar cuenta de esta

articulación. Aquí voy a retomar este concepto para mostrar que la frontera no describe un espacio cerrado y encapsulado, sino, por el contrario, que el perímetro quiere expresar una frontera móvil, porosa, híbrida.

Voy a exponer la idea de explosión del sentido y de su cartografía en dos apartados. En el primero, me abocaré a establecer el sentido preciso del concepto de espacio de juego en *Grundfragen der Philosophie*. Como esta noción está íntimamente relacionada con el problema de la verdad, tomaré a este concepto como hilo conductor de la exposición. Aquí reflexionaré sobre el modo de tratamiento del espacio de juego, su referencia al problema de la fundación y su modalidad necesaria. En el segundo apartado mostraré el modo en que la fuerza performativa, que está implicada en la idea de una producción del sentido, se rige por la lógica de la explosión. Como resultado del estallido no se produce una dispersión del sentido, sino, por el contrario, se instituye un espacio de juego perimetrado. En este contexto voy a tratar su cartografía.

1. Método, fundamento y necesidad del espacio de juego

En el curso de 1937-1938 *Grundfragen der Philosophie* Heidegger toma como punto de partida para la descripción del espacio de juego el problema de la verdad. En este apartado me voy a enfocar en el modo en que el curso aborda el espacio de juego a partir del hilo conductor de la verdad. La exposición se puede desglosar en tres puntos. En el primero, me centraré en el aspecto metodológico del problema. Es decir, trataré de analizar la perspectiva o modo de tratamiento desde el cual Heidegger aborda la relación entre verdad y espacio de juego. En el segundo voy a centrarme en la expresión “la esencia de la verdad” como el fundamento de la concepción tradicional de verdad y en la fórmula correlativa “la verdad de la esencia” como institución de la visibilidad. Y, por último, abordaré la

caracterización de la verdad como una modalidad necesaria. Método, fundamento y modalidad son los conceptos clave y articuladores de mi comentario.

1.1. La localización del espacio de juego como retroceso

El modo de tratamiento de la relación entre verdad y espacio de juego sigue el mismo esquema que el acápite 44 de *Sein und Zeit* y que las distintas versiones de la conferencia *Vom Wesen der Wahrheit*. Heidegger parte de la definición tradicional de la verdad y se remonta a la esencia de la verdad. A este procedimiento lo denomina en *Grundfragen der Philosophie* como un "retroceso [*Rückgang*] al fundamento de la posibilidad de la corrección" (*GA* 45: 31) o, lo que es lo mismo, "un retroceso a la esencia más originaria de la verdad" (*GA* 45: 12). Y esto quiere decir concretamente un "retroceso a la apertura [*Rückgang auf die Öffenheit*]" (*GA* 45: 31).

El sentido de este retroceso tiene, a mi juicio, dos aspectos que implican claramente un sentido metodológico. El primero es más general. Heidegger caracteriza la noción tradicional de verdad como un problema. Con esta caracterización inscribe el tema de la verdad en un marco metodológico. La razón de ello radica en que todo problema lleva consigo el índice de una interrogación. Analizar un problema en filosofía significa descubrir cuál es el interrogante que está implicado en él. En el caso de la verdad, el problema radica en el concepto de corrección o concordancia entre el conocimiento y el objeto (*GA* 45: 16). Elaborar metodológicamente el tema de la concordancia quiere decir situar este problema eminentemente lógico en el contexto de la pregunta por la verdad. Este contexto tiene para Heidegger un carácter necesario. Por ello el modo de tratamiento de los problemas implica la idea de un recorrido en el que en el punto de partida se reconoce como problema la definición de la verdad como concordancia para, después, mostrar la necesidad de la pregunta por la verdad. Este camino que va del problema a la necesidad de la pregunta

se lleva a cabo mostrando que, en la concepción tradicional de la verdad, hay algo digno de ser interrogado (*GA* 45: 14). Volveré sobre la distinción entre problema y pregunta en el próximo capítulo, cuando aborde explícitamente el tema de la pregunta como acto de habla.

El segundo aspecto del retroceso es el más relevante para la argumentación que estoy exponiendo en este capítulo. La razón de ello radica en que el recorrido que va del problema a la pregunta tiene claramente un sentido espacial. Se puede afirmar que el retroceso a la esencia de la verdad no es otra cosa que una localización. Se trata de situar la noción tradicional de la verdad en el espacio de juego de la verdad como apertura. El problema de la concordancia tiene su sede en la apertura. De aquí se sigue que el modo de tratamiento de la verdad tiene un sentido eminentemente espacial. A lo largo de todo el curso Heidegger utiliza la expresión *Erörterung* como un concepto metodológico central. Su sentido fundamental es el de una localización que surge del procedimiento del retroceso[2]. No significa la mera discusión de un tema. En todo caso se podría decir que discutir un problema no es otra cosa que un retroceso localizador.

El ejercicio mismo de esta mutua pertenencia entre retroceso, localización y espacio aparece en un texto en el que Heidegger introduce al final el concepto de espacio de juego:

> Si nuestras representaciones y proposiciones (por ejemplo, en la oración “la piedra es dura”) deben dirigirse *hacia* el objeto, entonces este ente (la piedra misma) debe ser previamente accesible para poder ofrecerse como aquello abierto que da la medida [*als massgebend*] *al* dirigirse *hacia* él. Brevemente dicho: el *ente*, en este caso la cosa, debe estar abierto. Más aún: debe estar abierto (para permanecer en el ejemplo) no solo la piedra misma, sino también el *ámbito* [*Bereich*], al que debe medir [*durchmessen*] el dirigirse hacia la cosa, para leer en esto

que está representado así lo que caracteriza al ente en su ser de tal o cual manera. Además, debe estar abierto también el *hombre* que representa y que, representando, se dirige hacia la cosa. Él debe estar abierto para aquello *que* le comparece, para que *le* comparezca. Por último, también debe estar abierto el hombre para los hombres, para que él, correpresentando lo comunicado a él en la proposición, pueda dirigirse *con* los otros hombres y a partir del estar concomitantemente [*Mitsein*] con ellos hacia la misma cosa, y pueda estar de acuerdo y entenderse con ellos sobre la corrección del representar. En la corrección del representar que enuncia proposiciones impera [*walten*] una *cuádruple apertura* [*Offenheit*]: 1. De la cosa, 2. Del ámbito entre la cosa y del hombre, 3. Del hombre mismo para la cosa, 4. Del hombre para el hombre. […]. Esta cuádruple apertura impera más bien como lo uno y lo unitario en el que todo dirigirse hacia… y toda corrección y no corrección del representar entra en juego [*ins Spiel kommen*] y se mantiene en juego [*im Spiel sich halten*] como en su espacio de juego (*GA* 45: 19-20; destacado en el original).

Este largo texto es, a mi juicio, de suma importancia, razón por la cual amerita su cita completa, ya que aparece de manera sintética no solo el proceso de localización, sino también la cartografía del espacio de juego. El argumento retoma lo que Heidegger elaboró con más detalle en el acápite 44 de *Sein und Zeit* y en las cuatro versiones de la conferencia *Vom Wesen der Wahrheit*. Se pueden distinguir tres momentos en el procedimiento de localización de la apertura.

En el primero, Heidegger toma como ejemplo la proposición “la piedra es dura” y su interpretación tradicional como una proposición verdadera. Su verdad radica en la concordancia entre la representación y la cosa. Ahora bien, la

misma idea de representación no puede evitar el hecho de que sea un modo de la intencionalidad. Es por ello que, para que las representaciones puedan dirigirse a algo y eventualmente concordar con él, es necesario que ese algo sea previamente accesible, esté abierto. La apertura previa del carácter duro de una piedra es el primer aspecto del espacio abierto que el procedimiento localiza.

En el segundo momento, aparece la cartografía de la apertura. Los términos que la componen son tres: ámbito, hombre y cosa. De estos tres términos surgen cuatro relaciones que describen la articulación de la apertura. El espacio de juego no es un *continuum* indiferenciado. Tiene tres ejes desde los cuales surgen las cuatro relaciones. La apertura es un espacio en el que se ponen en juego el vínculo entre las cosas y el hombre. Las cosas y el hombre (no concebido de manera individual, sino en su vínculo con los otros) se muestran en el espacio y se encuentran mutuamente en un determinado ámbito. El espacio es el que los hace jugar a los tres y el que se articula de cuatro maneras. Que se trata de un espacio de sentido que pone en relación al hombre con las cosas surge precisamente del concepto de ámbito. Si bien en esta cita no hay una referencia expresa al vínculo entre ámbito y sentido, se puede cotejar este pasaje con otro que está en el apéndice y que corresponde al primer proyecto del curso de 1937-1938. Aquí Heidegger dice lacónicamente: “Sentido = ámbito de proyección [*Entwurfsbereich*] –lo abierto y fundamento del *Seyn* y de su esenciación” (*GA* 45: 200).

Por último, el texto establece la relación que hay entre la proposición categórica “la piedra es dura” y la cuádruple articulación de la apertura. Para ello apela al verbo “imperar”. En la verdad como corrección impera la apertura. Esto no significa que la corrección crea la apertura, sino al revés: que la corrección asume la apertura “como lo que ya impera” (*GA* 45: 20). El imperio de la apertura es el fundamento de la

corrección: “Esta apertura es el fundamento y suelo y espacio de juego de toda corrección”.

El imperio de la apertura introduce en el concepto de espacio de juego la idea de un dinamismo o fuerza. El espacio de juego es la fuerza que está implicada y domina en cada proposición verdadera. ¿Qué significa esa fuerza? La idea que voy a desarrollar en los próximos capítulos radica en que no se trata de una sola fuerza, sino que el espacio de juego es la sede de varias fuerzas: la fuerza ilocucionaria, la fuerza icónica y la fuerza de las pasiones. En el texto que acabo de citar solo se afirma que el espacio de juego es un dinamismo que domina en las proposiciones verdaderas y que ese dominio es su suelo y fundamento.

Que se trata de un dinamismo no solo surge del sentido mismo del texto, sino también cuando se confronta este fragmento con el curso que Heidegger dictó en el semestre de verano de 1935, *Einführung in die Metaphysik*. Aquí trata extensamente la noción de imperar como un rasgo constitutivo de la *phýsis*. Entre todas las referencias que hay en ese curso, existe una en la que el imperio aparece como el dinamismo por medio del cual la verdad sale del ocultamiento y se conquista por medio de la lucha[3].

1.2. El quiasmo: la esencia de la verdad y la verdad de la esencia

El retroceso de la verdad como corrección al espacio de juego de la apertura tiene el sentido de una fundamentación. Este retroceso puede ser descripto desde dos puntos de vista: desde una perspectiva estructural y desde un punto de vista histórico. Ambas modalidades se complementan. En realidad, el retroceso de la proposición al espacio de juego concebido como una descripción que da cuenta del proceso de fundamentación en términos estructurales implica siempre, de acuerdo con la misma argumentación del curso de 1937-1938, una meditación histórica sobre el inicio de la filosofía. En este capítulo solo voy

a hacer referencia a la perspectiva estructural de la fundamentación. El punto de vista histórico que necesariamente conlleva esta tarea voy a tratarlo en el capítulo 6. Ciertamente que, como se trata de dos puntos de vista sobre lo mismo, no es posible elidir por completo la perspectiva histórica. Una referencia mínima a esta dimensión del problema se vuelve inevitable.

El concepto de fundamentación está vinculado con el de esencia. En el apartado anterior me centré en el aspecto metodológico del tratamiento del problema de la verdad. Heidegger caracterizó sucintamente este problema como un retroceso a la apertura. En ese segundo punto este mismo procedimiento aparece desde otra perspectiva, a saber, como un retroceso a la esencia o fundamento.

> Que nosotros no nos comprometemos con una pelea vacía por la mera definición del concepto de verdad, sino queremos toparnos con algo esencial, se muestra en que abandonamos inmediatamente la concepción corriente de la verdad e intentamos llegar a un fundamento, en él se funda la determinación de la verdad como corrección. Por medio de un tal *retroceso al fundamento* –a lo digno de la pregunta– ponemos en cuestión la determinación anterior de la verdad y nos liberamos de ella (*GA* 45: 31; destacado en el original).

El retroceso a la esencia de la verdad tiene claramente un sentido dinámico. La esencia no es un concepto universal. Se trata, por el contrario, de una fuerza que se inició en la Antigüedad y que domina, impera y continúa siendo efectiva en el presente. Por ello, Heidegger usa la expresión verbal "esenciarse" (*wesen*) y la nominalización "esenciación" (*Wesung*). La idea fundamental radica en que, cuando la meditación histórica retrocede a la esencia, vuelve a poner en acto ese dinamismo que sigue siendo operante, aunque esté

ocluida en las discusiones vigentes sobre la verdad. Este sentido verbal de la esencia se puede ver claramente en un pasaje donde Heidegger afirma que lo histórico no radica ni en el pasado ni en el presente, sino en lo futuro:

> Debemos esforzarnos por el sentido, las posibles medidas [*Maßstäbe*] y los fines necesarios, las fuerzas imprescindibles, por aquello desde donde comienza desde el principio todo acontecer histórico [*Geschehen*] humano. Estos fines y fuerzas pueden ser lo que acontece históricamente desde hace mucho –solo de manera oculta [*verborgen*]– y por ello no [puede ser] en absoluto lo pasado, sino *lo que todavía se esencia* [*das noch Wesende*] y aguarda la liberación de su fuerza efectiva [*Wirkungskraft*] (*GA* 45: 40; destacado en el original).

El retroceso a la esencia es precisamente la liberación de la fuerza efectiva del fundamento. En esa liberación radica su dinamismo. Esta concepción tensiva de la esencia como un poder histórico que sigue obrando en los problemas de la filosofía aparece también en el siguiente pasaje:

> La *esencia* de la verdad no es un mero concepto que los hombres llevan en la cabeza, sino la verdad se *esencia* [*Wesen*], *ella es,* en su respectiva forma esencial [*Wesensgestaltung*], el poder determinante [*bestimmende Macht*] para *todo lo verdadero y lo no verdadero*, lo que se busca, contra lo que se lucha y por lo que se padece. La "esencia" de la verdad es un *acontecer histórico* [*Geschehen*], que es más real [*wirklich*] y efectivo [*wirksamer*] que todos los sucesos [*historische Begebenheiten*] y hechos historiográficos [*Tatsachen*], porque es su fundamento. (*GA* 45: 44; destacado en el original).

La nominalización del verbo "esenciar" es otro recurso lingüístico con el que Heidegger concibe esa fuerza histórica que aún perdura en el presente. Tiene exactamente el mismo significado que el verbo[4]. En el curso de 1937-1938 solo aparece en el apéndice que recoge el primer proyecto de la lección (*GA* 45: 193 y ss.).

La formación de este concepto dinámico de la esencia se lleva a cabo mediante una meditación histórica sobre el vocabulario ontológico de Platón y Aristóteles. No voy a referirme detalladamente a esta discusión. Solo retengo la conclusión que Heidegger extrae de cada uno de estos pensadores. De la reflexión sobre los cuatro conceptos que Aristóteles usa para designar la esencia se puede concluir que esta noción designa lo que es anterior a cada ente singular y que, como tal, ocupa la función de fundamento. Dicho de otra manera: la esencia es el *a priori* al que hay que retroceder para captar el fundamento de un ente singular.

> Todas estas determinaciones de la esencialidad de la esencia, *tò kathólou* (lo general), *tò génos* (la procedencia), *tò tí ên eînai* (el ser lo que era), aprehenden la esencia como aquello que se halla previamente a una cosa singular y, de esta manera, [se halla] en el fundamento –*hypo/keímenon*–(*GA* 45: 59).

La meditación sobre el vocabulario platónico arroja como resultado dos determinaciones más de la esencia. La esencia de algo es la respuesta a la pregunta ¿qué es? Y ello no es otra cosa que aquello que está presente de manera constante. Este primer sentido de la esencia introduce el segundo. En efecto, lo que está presente de manera constante implica siempre una referencia a una mirada previa que así lo considera. Lo constante dice siempre con relación a la mirada que lo mantiene como tal.

Esto constante [*dieses Beständige*] es, al mismo tiempo,

> aquello que nosotros *tenemos de antemano en la mirada* [*im Vorhinein im Blick haben*], cuando lo nombramos y experimentamos *como lo que es*, aunque sin observarlo propiamente. Cuando entramos a una casa, le prestamos atención a la puerta, la escalera, los pasillos y las habitaciones y solo a esto, pues, de lo contrario, no podríamos movernos en absoluto allí. Por el contrario, no prestamos propiamente atención y, de la misma manera, a aquello que es unitariamente todo eso, a saber, la casa. Sin embargo, justamente esto que es, la casa, la esencia, *se ve siempre de antemano* [*im voraus und stets gesichtet wird*], pero no observada [*betrachtet*] propiamente (*GA* 45: 61-62; destacado en el original).

Así, entonces, el concepto de retroceso a la esencia surge como una apropiación del vocabulario ontológico de Platón y Aristóteles. En esta apropiación creativa de la tradición la esencia no tiene el sentido tradicional de la universalidad de un concepto, sino, por el contrario, aparece como un espacio, fuerza histórica y mirada previos que siempre están supuestos en los problemas filosóficos. En el caso específico del problema de la verdad el retroceso a la esencia tiene el sentido de una esenciación del dinamismo de la apertura en su cuádruple articulación.

Hay otra noción que Heidegger usa en *Grudfragen der Philosophie* que está íntimamente ligada al dinamismo del retroceso a la esencia como un espacio signado por la fuerza de la historia y de la mirada. Me refiero a la expresión “posición de la esencia” (*Wesenssetzung*). Aplazo el tratamiento de este concepto para el capítulo 4, cuando aborde el acto icónico. Allí voy a referirme a la relación que hay entre esencia, fundamentación, producción y mirada.

Lo que me interesa retener en este punto es que la esencia de la verdad concebida como la fuerza histórica que está

implicada en el problema de la verdad como corrección conduce a la caracterización de la verdad como desocultamiento. Heidegger introduce esta nueva noción a partir de la afirmación de que en Aristóteles no hay una fundamentación de la verdad como corrección, ya que no se puede encontrar algo así como "una apelación acreditante a una cosa objetiva [*ausweisenden Berufung auf ein Vorhandenes*]" (*GA* 45: 95). Sin embargo, que la verdad como conformidad no tenga una fundamentación objetiva en Aristóteles es algo necesario. No es una mera casualidad. La razón de esta necesidad radica en que la posición de la esencia no solo carece de fundamentación objetiva, sino que ella misma es la que instituye el fundamento[5].

La esencia de la verdad concebida como un fundamento que está por fuera de la relación causal[6] no es otra cosa que la concepción de la verdad como desocultamiento. Cuando Heidegger introduce el concepto de desocultamiento para indicar el fundamento de la corrección, propone una nueva expresión que cambia la perspectiva desde donde, hasta el momento, interpretaba la noción de esencia. Al incorporar la verdad como desocultamiento, Heidegger habla de la verdad de la esencia:

> A la captación de la esencia debe corresponderle *otra modalidad* de la verdad. La meditación sobre la verdad de la esencia, sobre aquello que es la *captación de la esencia* y su justificación, es la meditación sobre la esencia de la verdad. Captación de la esencia es pro-ducción, ciertamente en el sentido griego de sacar-afuera [*Hervor-holen*] y pro-ducir [*Hervor-bringen*]. ¿Desde dónde? De lo oculto ¿hacia dónde? Hacia el *desocultamiento* para ponerlo [*hervor-bringen*] *como desoculto*. Hacer ver [*Er-sehen*] la esencia significa: poner lo oculto del ente, el ente en su desocultamento, elevarlo a la palabra que nombra, y de este modo realizarlo [*zum Stand bringen*] y así dejarlo estar

> en la visibilidad [*Sichtbarkeit*] de la toma de conocimiento esencial. [...]. Solo hacemos notar que la captación de la esencia recurre a una modalidad propia de la verdad, el desocultamiento. [...]. La verdad como conformidad (*homoíosis*) tiene su fundamento en la verdad como desocultamiento (*alétheia*) en tanto *venir hacia fuera* [*Hervorkommen*] y estar ya en la mirada de la entidad [*Seiendheit*] (de la esencia) del ente (*GA* 45: 96-98; destacado en el original).

Este texto tiene varias implicaciones para la argumentación de mi libro. Sobre todo, para la justificación de la posibilidad de hablar del espacio de juego como la sede de un acto icónico. En ese momento del recorrido solo quiero focalizarme en la expresión "la verdad de la esencia". La razón fundamental radica en que se expresa desde otra perspectiva el problema central de este punto, a saber, la fundamentación o esencia de la verdad.

Heidegger introduce esta expresión para indicar el dinamismo por el cual se instituye y se hace visible el espacio de juego en el que los entes se muestran. La verdad de la esencia tiene el sentido del "hacer ver la esencia", instituir la visibilidad por la que el ente se desoculta, es decir, sacarla hacia afuera o producirla. La esencia de la verdad y la verdad de la esencia no describen un mero juego de palabras. Ambas formulaciones, por el contrario, describen un mismo dinamismo desde dos puntos de vista complementarios. La esencia de la verdad expresa el retroceso de la corrección a la apertura. La verdad de la esencia es la visibilización del espacio de juego como fundamento de la corrección. La estructura conceptual que articula las dos expresiones complementarias es el viraje (*Die Kehre*). Así lo dice, explícitamente:

> No buscamos "verdades" particulares, sino la esencia de la verdad. En el desarrollo de esta pregunta hemos llegado

> ahora al punto donde debemos preguntar por la verdad de la esencia. Todo esto es misterioso [*rätselhaft*]: la pregunta por *la esencia de la verdades al mismo tiempo y en sí* la pregunta por *la verdad de la esencia*. La pregunta por la verdad –interrogada como pregunta fundamental– vira [*sichkehren*] en sí misma contra ella misma. Este *viraje* [*Kehre*] con el cual hemos dado es el índice de que llegamos al ámbito [*Umkreis*] de una pregunta filosófica auténtica. No podemos conocer ahora de qué se trata este viraje, en que se funda él mismo, ya que apenas pisamos el antepatio [*Vorhof*] del ámbito de una meditación filosófica. Solo una cosa es clara: si todo pensamiento filosófico debe moverse tanto más inevitablemente en este viraje cuanto más originariamente lo piensa, esto significa: cuanto más se acerca en cada caso a lo que se piensa y reflexiona siempre y en primer lugar en la filosofía, entonces el viraje debe pertenecer esencialmente a aquello que solo medita la filosofía (el *Seyn* como *Ereignis*) (*GA* 45: 47; destacado en el original).

El concepto de viraje en el curso de 1937-1938 no tiene todavía una referencia al tema de la no verdad tal como aparece, por ejemplo, en la versión del texto *Vom Wesen der Wahrheit* publicada en *Wegmarken*[7]. *En Grundfragen der Philosophie* la no verdad está referida a la falsedad y la mentira de la proposición (*GA* 45: 8). Lo que quiero destacar de este fragmento es que el viraje como concepto que expresa la verdad de la esencia tiene claramente un sentido espacial. Se trata de un ámbito que es la antesala o el patio previo que permite ingresar en la problemática del ser (*Seyn*) como *Ereignis*. No solo el vocabulario del texto que habla de un patio o ámbito previo tiene explícitamente un sentido espacial; el concepto de viraje lleva también la misma marca.

En efecto, se trata de una doble direccionalidad que está implicada en el problema de la verdad. La pregunta por la esencia de la verdad, es decir, por su fundamento en el espacio de juego, cambia de dirección y se interroga por la institución misma de la visibilidad de la esencia.

1.3. La modalidad necesaria del espacio de juego

En los dos puntos anteriores de este apartado me enfoqué en reconstruir dos aspectos del espacio de juego. En primer lugar, traté de mostrar el modo en que se accede a este espacio a partir del método del retroceso. Desde un determinado problema filosófico concreto (en este caso el problema de la verdad) se puede acceder a la pregunta que está implicada en él. Esta pregunta es la concepción de la verdad como una apertura que está reticulada en cuatro direcciones. El retroceso tiene el sentido de una localización del espacio de la apertura.

En segundo lugar, mostré que este método de análisis filosófico tiene un cierto sentido "fundacionista". En efecto, el retroceso desde el concepto tradicional de verdad a la apertura puede ser reformulado como un retroceso a su fundamento o esencia. Ciertamente que esta esencia no alude ni a un concepto universal ni tampoco a una causa o principio objetivo que cumpla una función explicativa. El retroceso a la apertura en su cuádruple articulación descubre al mismo tiempo el dinamismo de la institución de esa apertura, es decir, la institución de la visibilidad. El espacio de sentido asume, entonces, la fisonomía de un lugar donde se ponen en juego diversas fuerzas instituyentes o performativas.

En este tercer punto del primer apartado voy a enfocarme en la descripción del espacio de juego desde el punto de vista de las modalidades. Heidegger le imputa al espacio de sentido la modalidad de la necesidad. Se trata de un lugar en el que necesariamente estamos imbricados. Como en los dos aspectos anteriores, también aquí hay una necesaria referencia a la condición histórica del espacio. Mantengo la misma estrategia

expositiva que asumí anteriormente. Solo retengo una mínima referencia a su sentido histórico. Mi interés es básicamente una descripción estructural de la necesidad.

Heidegger toma como punto de partida el concepto de comienzo histórico para determinar el sentido de la necesidad. Dicho con más rigor: la pregunta que provoca la meditación no es otra que la interrogación por la necesidad del comienzo histórico de la filosofía occidental: "¿Qué ser necesario [*Not*] impera en la necesidad [*Notwendigkeit*] de iniciar aquel inicio del pensamiento occidental?" (*GA* 45: 151).

Esta pregunta se interroga por la modalidad inherente al comienzo del pensar occidental. La modalidad tiene, a mi juicio, un sentido ontológico que se puede desdoblar en dos aspectos. En primer lugar, la necesidad tiene el sentido de las condiciones ontohistóricas que dieron comienzo al pensar. Este aspecto retoma la fórmula "en su necesidad y posibilidad"[8] que Heidegger usa en *Sein und Zeit*. Hablar de condiciones ontohistóricas quiere decir que la pregunta interroga por las posibilidades fácticas que dan origen al comienzo y a la meditación sobre el vocabulario ontológico de los griegos. Y, en segundo lugar, la necesidad tiene un sentido tensivo. Se refiere a la fuerza de la pasión o temple de ánimo[9]. Esto es lo que está connotado en el término alemán *Not* (ser necesario). En este sentido, la pregunta por las condiciones ontohistóricas que dieron lugar al comienzo del pensar implican también un estado de ánimo, una fuerza pasional que impele y empuja el comienzo. En síntesis, la pregunta por el ser necesario de la necesidad apunta a descubrir la fuerza histórica (pasión y posibilidad) que da origen al comienzo.

Para responder a este interrogante Heidegger lleva a cabo un análisis semántico de la palabra *Not* en el que intenta ganar "la fuerza oculta nominativa [*die verborgene Nennkraft*]" que tiene ese término para designar lo esencial. El análisis parte del carácter negativo que usualmente tiene *Not*: "Ser necesario

suena a miseria [*Elend*] y lamento [*Jammer*], apunta a carencia [*Entbehren*] y necesidad [*Bedürfen*] y mienta en totalidad una deficiencia [*Mangel*], una falta [*Fehlen*], una ausencia [*Weg*] y un 'no'" (*GA* 45: 151).

Al igual que en *Sein und Zeit,* donde Heidegger somete el concepto de negatividad a un análisis que intenta despejar los sentidos usuales de la negación (*GA* 2: 378-379), aquí procede de la misma manera. Intenta mostrar que la negatividad proviene no de una experiencia privativa, sino, por el contrario, de una experiencia de plenitud. Para ello toma como punto de partida una serie de nociones que implican una referencia a una negatividad, pero que para Heidegger aluden a una plenitud:

> Si nosotros aquí hablamos de un ser necesario [*Not*] como de aquello que hace necesitar a la figura más elevada de lo necesario, entonces no mentamos la miseria y la carencia. Pero, sin embargo, pensamos en un *no* [*Nicht*], en algo negativo [*ein Nichthaftes*]. Pero cuán poco sabemos ya de lo negativo y del no, por ejemplo, del rehúso [*Verweigerung*], la dilación [*Verzögerung*] y la denegación [*Versagung*]. Todo esto no es algo *negativo,* sino a lo sumo –si no es aún algo más elevado– su contrario. Que un no y una negación [*Nicht*] vengan del exceso de la abundancia y puedan ser las más elevadas donaciones [*Schenkung*], y como este no y negación [puedan] sobrepasar [*übersteigen*] infinitamente, es decir, esencialmente toda afirmación [*Jedes geläufige Ja*] corriente, todo esto nunca entra en el horizonte [*Gesichtskreis*] de nuestra comprensión calculadora (*GA* 45: 151-152; destacado en el original).

Sobre la base de esta negatividad que procede de la abundancia Heidegger reformula el concepto de ser necesario. Es precisamente esta reformulación la que introduce la relación que hay entre necesidad y espacio de juego. Cito, a

continuación, el texto donde aparece este vínculo:

> El ser necesario que aquí se mienta es el *no-saber-salir-ni-entrar* [*Nicht-aus-und-ein-Wissen*] […]. El no-saber-*salir*-ni-*entrar*: salir de *eso* y entrar en *eso* que se abre por medio de tal saber como este "espacio" no transitado y no fundado. Este "espacio" (tiempo-espacio) –si pudiéramos hablar aquí de ese modo– es aquel entre [*zwischen*] en el que aún no está determinado qué es ente y qué no ente, donde sin embargo tampoco la plena confusión de la no diferenciación del ente del no ente no arrastra todo hacia todo y lo arroja por todas partes. Este ser necesario como un no-saber-salir-ni-entrar en este entre que se abre de esta manera es una modalidad del *Seyn*, en la que el hombre alcanza o quizá es arrojado y por primera vez experimenta –pero todavía no medita [*bedenken*]– lo que llamamos el *en medio del* [*inmmitten*] ente. Este ser necesario hace explotar [*sprengen*] el ente todavía oculto como tal para hacer fundable y ocupable en general el espacio del en-medio-del ente como el lugar posible del hombre. Este ser necesario –solo apenas indicado al decir el no-saber-salir-ni-entrar– es el *proyectar que separa* [*auseinanderwerfen*] aquello que se determina tan pronto como el ente en su entidad frente al no ente, en el supuesto de que el ser necesario haga necesitar [*ernötigen*] en el hombre la necesidad conforme a él [se refiere al ser necesario]. Ese ser necesario que aquí se mienta no es por ello una necesidad indeterminada, sino muy determinada en su carácter necesario [*Nötigung*], porque crea [*schaffen*] para el pensamiento el espacio esencial [*Wesensraum*], y no es, en efecto, otra cosa que eso. Pues pensar significa aquí erigir [*aufstehen*] el ente en el carácter decisivo de su *Seyns* y dejarlo estar [*stehen lassen*] ante sí, percibirlo como tal y, por lo tanto, nombrarlo por primera vez en su entidad. Este ser necesario –el no-saber-salir-ni-entrar dentro del mismo en

medio de infundado del todavía no diferenciado ente y no ente–, este ser necesario no es ni una deficiencia ni una carencia, sino el exceso de una donación [*Übermaß einer Schenkung*], que es ciertamente más difícil de soportar que toda pérdida (*GA* 45: 152; destacado en el original).

Este largo y denso pasaje exige un primer comentario que desglose su sentido general. Más adelante, volveré sobre otros aspectos más puntuales de este texto fundamental. Lo primero que se puede advertir es que la necesidad se atribuye a un espacio. Si bien el texto menciona la relación espacio-tiempo, solo se refiere al espacio. Se podría decir que la necesidad es un cronotopo. La marca lingüística de este cronotopo es la preposición "entre", que justamente tiene una significación espacial y temporal.

Se trata de un espacio que tiene los rasgos de la modalidad: la necesidad o, mejor dicho, el ser necesario. Desde un punto de vista de la teoría de las modalidades la necesidad corresponde a las modalidades aléticas. Es decir, aquellas que no guardan una relación con la actitud del hablante (creencias, conocimiento o deseo). Con ello quiero decir que la necesidad tiene un sentido ontohistórico. Describe las condiciones históricas de sentido que provocaron el comienzo de la filosofía. Sin embargo, cuando Heidegger reformula la negatividad inherente al *Not* (ser necesario) como un "no saber", pasa del plano alético al de las modalidades epistémicas, es decir, a aquellas que establecen una relación con las creencias o conocimientos del hablante. Se trata de un *no saber* salir ni entrar. La necesidad del comienzo de la filosofía lleva consigo esta doble significación alética y epistémica.

¿Qué quiere decir "no saber salir ni entrar"? ¿Qué significa esta necesidad del "entre"? Quiere decir que se trata de un espacio que es la condición de posibilidad del habitar en medio

del ente. En cierta manera estamos arrojados a este “entre” sin haber decidido entrar y sin la posibilidad de salir de él. Nos vemos obligados a remitirnos a él para poder habitar junto a los entes. El no saber quiere decir que no tenemos la competencia para franquear las fronteras del espacio de mediación, razón por la cual estamos forzados a asumir su condición necesaria para habitar cualquier espacio determinado.

Si bien el espacio del “entre” lleva consigo la idea de un límite en la medida en que estamos forzados a habitar ese espacio (se podría decir incluso que estamos atrapados en el “entre”), se trata de una frontera que separa lo exterior (salir) de lo interior (entrar). Pero, sin embargo, en el interior mismo del espacio no hay límites establecidos, no hay fronteras, es decir, no hay diferencias. Específicamente no está establecida la diferencia entre el ente y el no ente. Porque esa diferencia no está constituida, se trata de un espacio que aún no está transitado. No está todavía habitado porque es la condición de posibilidad del habitar.

La ausencia de diferencia y el hecho de que no sea un espacio transitado emparenta este concepto con la noción de lo premundano de 1919 (*GA* 56-57: 115). En efecto, al igual que lo premundano, se trata de una instancia previa a la articulación significativa del mundo[10]. En el caso del espacio de juego lo que está ausente es justamente la diferencia esencial entre el ente y el no ente. Por esta ausencia de diferenciación se puede decir que se trata de un espacio que se rige por la tensividad y la fuerza. De hecho, la idea de fuerza aparece cuando Heidegger dice que “este ser necesario hacer explotar [*sprengen*] el ente todavía oculto [*das noch als solches verhüllte Seiende*] como tal para hacer fundable [*begründbar*] y ocupable [*besetzbar*] en general el espacio del en-medio-del [*inmmitten*] ente” (*GA* 45: 152). La expresión “hacer fundable y ocupable” muestra justamente que se trata de una instancia

previa a la articulación significativa del mundo y, al mismo tiempo, describe el proceso de institución o fundación. Este espacio no surge de un proceso de causación. Por el contrario, se da gratuitamente. Es una donación. Su gratuidad se debe justamente a que se trata de una instancia irrebasable que se autoinstituye. La metáfora del estallido es una manera de presentar el carácter gratuito y disruptivo del espacio de juego.

La ausencia de diferencia y la explosión colocan al espacio en la dimensión típica del régimen tensivo de las pasiones. Por ello se puede afirmar que se trata de un "saber" inherente a la disposición afectiva. Sin embargo, el saber del espacio también tiene el rasgo específico de la comprensión. Si bien carece de diferencias, proyecta la distinción entre el ente y el no ente. Es decir, instituye, abre y crea esa diferencia. Justamente porque se trata de un espacio que proyecta la separación del ente y del no ente es que Heidegger afirma que el "entre" es una modalidad del *Seyn*.

2. El espacio de juego como espacio semiótico

A lo largo de todo el capítulo presenté las distintas aristas con que Heidegger expone el concepto de espacio de juego. En este último apartado intentaré hacer una reflexión que observa los conceptos analizados hasta aquí desde dos puntos de vista. El primero de ellos pretende precisar el sentido de la expresión "producción del sentido" introducida al comienzo de este capítulo, cuando afirmé que el espacio de juego daba cuenta de una mirada del sentido desde el punto de vista de su producción. En este último apartado voy a proponer que el sentido que se instituye en el espacio de juego se produce de acuerdo con la lógica de la explosión. El sentido estalla. De esta explosión se nutren las fuerzas performativas del discurso, la visibilidad y las pasiones. El segundo punto de vista está centrado en el concepto de frontera. En efecto, el espacio de juego que surge de la explosión no es una dispersión caótica.

Por el contrario, la explosión abre un espacio con determinados límites.

2.1. La performatividad como explosión y puesta en marcha

Lo primero que me gustaría destacar es el punto de vista en el que Heidegger se sitúa para describir el espacio de juego. Tanto en las referencias anteriores al curso de 1937-1938 como en *Grundfragen der Philosophie* el espacio de juego aparece desde la perspectiva de su origen o nacimiento. Ciertamente que esta afirmación no tiene el mismo valor en cada uno de los textos que analicé en el apartado 4 de la introducción. Se puede decir que desde *Sein und Zeit* hasta el curso de 1937-1938 Heidegger intensifica esta perspectiva genética, intensificación que puede sintetizarse en dos conceptos: proyección y explosión.

El vocabulario que está ligado a la idea de una proyección del espacio de juego, a saber, la trascendencia y la libertad, se intensifica notablemente cuando en *Grundfragen der Philosophie* Heidegger describe la necesidad constitutiva del espacio como una explosión. En la primera estancia de este recorrido el espacio de juego surge como un proyecto del *Dasein*. Por más que Heidegger quiera atribuirle una neutralidad antropológica al *Dasein*, este concepto no logra desligarse por completo del modelo clásico de una instancia humana. En cambio, la idea de que el espacio de juego explota claramente se sitúa por fuera de ese modelo.

La idea de explosión encierra, a mi juicio, dos significados. Uno negativo, donde tiene el sentido de la destrucción. Y otro positivo, en donde significa la inauguración imprevisible o nacimiento de un acontecimiento. Se trata, por lo tanto, de dos tipos de fuerzas: una que destruye y otra que crea, una que pone fin a algo y otra que da inicio a un acontecimiento. La proyección, la trascendencia y la libertad se mueven en el plano del primer significado de la explosión. El *Ereignis* y la verdad del *Seyn* se despliegan en el segundo.

El sentido negativo de la explosión como rasgo estructural

de la trascendencia aparece claramente afirmado en el curso del semestre de verano de 1934, *Logik. Die Frage nach dem Wesen der Sprache*. Aquí Heidegger expone la idea de una explosión de la idea de sujeto como hilo conductor para describir el sí mismo del *Dasein*. Aquello que hace estallar la subjetividad concebida como un encapsulamiento reflexivo del yo es la constitución extática de la temporalidad.

> Abrimos el ser del hombre de tal manera que, en comparación con la determinación corriente del hombre como sujeto, deberíamos decir: exposición [*Ausgesetztheit*], éxtasis, tradición y mandato; por medio de ellos explota el ser sujeto, el carácter de cosa [como] en una caja de la conciencia explota dispersándose [*auseinandersprengen*], el ente se abre y por ello recién [se abre] un sí mismo. Podemos hablar solo de un tal estallido [*Aufsprengung*] de la esencia del *Dasein* humano solo a partir de la imagen contraria del hombre como un yo aislado y encapsulado (*GA* 38: 156).

Este texto se mueve claramente en el sentido destructivo de la explosión. La apertura del ser del *Dasein* hace estallar la idea del hombre como un sujeto, conciencia o, dicho de otra manera, como un espacio cerrado en el que el yo está contenido y aislado. El estallido del sujeto tiene como consecuencia la institución de una espacialidad diferente. Esta posibilidad no está contemplada en el texto. Más bien, la idea que prevalece radica en el carácter destructivo de la explosión. Más adelante, añade que esta explosión del sujeto se funda en la temporalidad (*GA* 34: 163).

En la lectura que Thomä lleva a cabo de este pasaje del curso de 1934 este extrae las consecuencias políticas de la explosión de la subjetividad. Ya el mismo título del acápite 28 tiene un claro sentido político: “La explosión del ser sujeto por la determinación del pueblo”. En efecto, la argumentación

sobre el estallido parte de la contraimagen del hombre como una conciencia encapsulada, se remite al cuidado y la temporalidad como aquello que hace explotar la conciencia y prepara el terreno para la introducción de los temas de la historicidad, el pueblo y el Estado. En este contexto argumentativo Thomä ve en el concepto de explosión el siguiente significado: “Su meta [se refiere a la explosión de la subjetividad] es este acto mismo, con el cual, a partir de la acción individual, son creadas los presupuestos para una total fusión que se realiza en el ‘pueblo’” (Thomä, 2013: 123). Incluso en esta interpretación que expone las implicancias políticas del concepto, la explosión tiene un sentido eminentemente destructivo. Es aquello que, al hacer estallar la ontología que está implicada en la noción de conciencia, posibilita la total fusión en el pueblo.

Ahora bien, como señalaba anteriormente, la explosión tiene otro sentido que se mueve en una dirección distinta. Lo explosivo tiene que ver con la creación, la novedad y la imprevisibilidad[11]. La explosión es la metáfora fundamental que está en la base de un inicio o comienzo de un acontecimiento. La reflexión heideggeriana sobre el inicio de la filosofía occidental como un comienzo donde el espacio de juego explota se inscribe en este segundo sentido de la metáfora. La apertura de la verdad es un estallido de la semiosis como tal. Lo mismo debe decirse de la reflexión sobre el otro comienzo.

Vuelvo sobre el último texto que cité en el tercer punto del apartado anterior. Me voy a concentrar en el siguiente pasaje:

> Este ser necesario hace explotar [*sprengen*] el ente todavía oculto como tal para hacer fundable [*begründbar*] y ocupable [*begründbar*] en general el espacio del en-medio-del [*Inmmitten*] ente como el lugar posible del hombre. Este ser necesario –solo apenas indicado al decir el no-

> saber-salir-ni-entrar– es el *proyectar que separa* [*auseinanderwerfen*] aquello que se determina tan pronto como el ente en su entidad frente al no ente, en el supuesto de que el ser necesario haga necesitar [*ernötigen*] en el hombre la necesidad conforme a él [se refiere al ser necesario]. Ese ser necesario que aquí se mienta no es por ello una necesidad indeterminada, sino muy determinada en su carácter necesario [*Nötigung*], porque crea [*schaffen*] para el pensamiento el espacio esencial [*Wesensraum*], y no es, en efecto, otra cosa que eso (*GA* 45: 152).

Hay tres verbos que están íntimamente relacionados: explotar, proyectar que separa y crear. La proyección y la creación son conceptos que ya aparecieron en el primer apartado de este capítulo, cuando me referí a los antecedentes del concepto de espacio de juego en las obras anteriores al curso *Grundfragen der Philosophie*. Lo novedoso de este pasaje es que se sitúan en el eje semántico de la explosión. La proyección y creación del espacio no es la apertura de un ámbito de sentido que se le imputa al "por mor de qué" del *Dasein*, sino que es un acontecimiento explosivo que se inicia sin referencia a ninguna finalidad. De acuerdo con esta argumentación la explosión del espacio de juego no surge siguiendo el modelo causal. No hay una instancia anterior objetiva que produzca el estallido del sentido. La imprevisibilidad de la explosión tiene que ser comprendida de acuerdo con otra metáfora: la de la puesta en marcha o encendido.

> Esta necesidad ¿de qué ser necesario [*Not*] surgió? En todo caso se erigió con ello algo necesario ante los griegos que no se refería a alguna conducta de algún individuo y tampoco a una comunidad, sino que encendió [*entzünden*] el comienzo de una historia, sí, de *la* historia, en la que nosotros aún estamos. [...]. Lo necesario en su figura más grande existe siempre sin las muletas del porqué y del

porque y sin los apoyos del para qué y el para. En tal necesidad debe forzar [*nötigen*] también una carestía destacada para que lo necesario se experimente y se geste [*austragen*] (GA 45: 143-144; destacado en el original).

La proyección del espacio de juego de la verdad no remite a ningún sujeto histórico individual o colectivo que interviene en su creación. Más bien, tiene el dinamismo de una fuerza que se enciende, explota, gesta y fuerza el acontecimiento sin remitirse a cualquier tipo de entidad objetiva que cumpla la función de una causa. Incluso el verbo alemán *entzünden*, además de significar 'puesta en marcha', también tiene el sentido de 'comienzo de un incendio'. Por ello se puede decir que el incendio y la explosión del sentido son las metáforas que Heidegger utiliza para dar cuenta de la fuerza performativa que domina todo el espacio de juego.

2.2. La cartografía del espacio de juego como encrucijada

El estallido del espacio de juego entendido como la fuerza que da inicio a un acontecimiento de manera imprevisible no consiste en una dispersión del sentido. Lo que sucede, más bien, es que la explosión fija un territorio delimitado. El espacio se articula en fronteras que pueden organizarse de acuerdo con la oposición entre externo e interno.

La idea de una frontera que separa lo exterior de lo interior aparece claramente formulada en la caracterización de la necesidad como un "no saber salir ni entrar". Esta manera de conceptualizar el espacio de juego se complementa con las nociones de "entre" e "insistencia".

La situación que describe el "no sabe salir ni entrar" puede ser leída desde tres modelos diferentes. El primero puede ser caracterizado como el sitio. Nos hallamos en un espacio determinado y una fuerza exterior establece un perímetro que impide toda salida y entrada. El espacio está sitiado. Posee una

frontera que distingue entre lo exterior y lo interior. Nosotros nos hallamos en el interior y nos encontramos de pronto rodeados por una fuerza que no nos invitó a entrar y que nos impide salir. Este saber sobre la imposibilidad de toda entrada y salida no es, a mi juicio, la situación que está describiendo el texto heideggeriano.

El otro modelo es el del laberinto. Nos hallamos de repente en un laberinto en el que no sabemos salir, pero tampoco sabemos entrar. Estamos arrojados a un espacio perimetrado. Ciertamente que el sentido de este segundo modelo admite, por principio, la diferencia entre lo exterior y lo interior. Lo que sucede es que el afuera da cuenta de una instancia que jamás podremos alcanzar. La idea de un laberinto sin entrada ni salida se asemeja a la de un barco encerrado en una botella. Tampoco creo que esta sea la situación que Heidegger describe con este concepto.

El tercer modelo hay que buscarlo en la descripción de la cuádruple articulación de la apertura[12]. Cuando analicé este concepto, afirmé que el espacio abierto es una encrucijada en la que se encuentran el hombre y las cosas. El modelo de la encrucijada, es decir, del espacio en el que se cruzan diferentes caminos, establece una frontera móvil y porosa. No hay una diferencia tajante entre lo exterior y lo interior. Más bien, hay comercio, transacción, intercambio entre los distintos ejes que constituyen el espacio. Aquello de lo que no se sabe ni entrar ni salir es esa situación de mediación entre lo propio y lo ajeno, lo interior y lo exterior, lo homogéneo con lo heterogéneo. Es lo que Heidegger categoriza con el concepto de "entre". Fuimos arrojados a una encrucijada, es decir, a un espacio donde se hibrida lo exterior con lo interior. La mezcla, la transacción, la hibridación, el intercambio son los rasgos que describen la cartografía del "entre", la permeabilidad de su frontera.

Si se vuelve a leer el largo pasaje citado anteriormente cuando Heidegger introduce el concepto del ser necesario como

un no saber salir ni entrar, se puede advertir que el punto de vista desde donde mira la encrucijada es el de la explosión. Por decirlo así, hay dos consideraciones sobre el "entre": una mirada que se sitúa antes de la exposición, y otra después de ella. Este antes y este después no tienen un sentido temporal, sino lógico. La perspectiva anterior a la explosión es la que emparenta la encrucijada con la noción de lo premundano. Antes de la explosión no está establecida la diferencia fundamental entre ente y no ente. El espacio no está transitado, tiene los rasgos tensivos de la fuerza. Después de la explosión, el "entre" se hace habitable. Y esto sucede porque la explosión saca al entre de su ocultamiento, proyecta separando. Es decir, traza una frontera móvil, permeable y porosa.

Esta perspectiva que observa la encrucijada no como un espacio estático, cerrado y encapsulado, como pareciera decir la expresión "espacio perimetrado", sino como un dinamismo explosivo que reúne e hibrida instancias heterogéneas, puede documentarse en un pasaje muy significativo de *Beiträge zur Philosophie*:

> El entre es la explosión simple que el *Seyn* hace acontecer apropiadoramente [*ereignen*] en el ente retenido hasta entonces en su esencia y aún no nombrado. Esta explosión es el claro [*Lichtung*] para lo oculto. Pero la explosión no dispersa, y el claro no es un mero vacío. El entre que explota *reúne* lo que se mueve en lo abierto de su disputante y rehusante pertenencia, *hacia el abismo* a partir del cual cada uno (el dios, el hombre, el mundo, la tierra) se retroesencia [*zurückwesen*] en sí mismo y, de este modo, deja al *Seyn* la decisión singular de la a-propiación (*GA* 65: 485; destacado en el original).

Este pasaje muestra que el espacio del "entre" es la fuerza explosiva que saca al ente de su ocultamiento, pero, al mismo tiempo, se afirma claramente que el sentido metafórico de la

explosión no recae en su fuerza destructiva, sino, más bien, en una tensión innovadora. El "entre" es la instancia que, al explotar, abre un espacio, instituye una visibilidad y reúne lo heterogéneo. La encrucijada es un híbrido en el que se reúne la exterioridad del ente con la interioridad del claro de luz.

Así, entonces, se puede afirmar que el "entre" media entre instancias simétricas y, al mismo tiempo, asimétricas: el hombre, las cosas y el *Seyn* como aquello que proyecta el espacio de juego donde todos se reúnen. El carácter paradójico que implica la idea de hibridación, es decir, el hecho de que la encrucijada medie entre el afuera y el adentro, lo propio y lo ajeno, puede caracterizarse de manera más precisa cuando se introduce el concepto de insistencia (*Inständigkeit*). En *Grundfragen der Philosophie* solo hay dos referencias marginales a esta noción. Sin embargo, como la insistencia es una manera diferente de expresar el "entre", creo que es oportuno introducirla en este contexto de la argumentación. La insistencia da cuenta de la relación paradójica que existe entre el afuera y el adentro. Es un término que Heidegger introduce para precisar la espacialidad inherente a la proyección de la existencia. Este aspecto del concepto es la razón que nos parece pertinente para tratarlo ahora. En efecto, la explosión del sentido concebida como una proyección que separa lleva implícita la idea de la insistencia.

Desde este punto de vista, resultan muy esclarecedoras las referencias que están en la introducción que Heidegger escribe en 1949 para la quinta edición de *Was ist Metaphysik?*:

> ¿Qué significa "existencia" en *Sein und Zeit*? La palabra mienta una modalidad del ser, a saber, el ser de aquel ente que está abierto para la apertura del ser en la que él está, en la medida en que la soporta estando afuera. Este soportar se experimenta bajo el nombre de "cuidado". La esencia extática del *Dasein* está pensada a partir del cuidado, así como al revés el cuidado solo es

> experimentado suficientemente en su esencia extática. El soportar que fue experimentado de esta manera es la esencia del éxtasis que aquí tiene que ser pensado. [...]. El estar [*Stasis*] de lo extático descansa, aunque suene raro, en el estar dentro [*innestehen*] en el "afuera" y "ahí" del ocultamiento que como tal esencia el ser mismo. Aquello que debe pensarse bajo el nombre "existencia" [...] podría nombrarse de la manera más hermosa con la palabra "insistencia". Solo debemos pensar conjuntamente como la plena esencia de la existencia sobre todo el estar dentro en la apertura del ser, el llevar a afuera [*Austragen*] del estar dentro (cuidado) y el persistir [*Ausdauern*] en lo más extremo (ser para la muerte) (*GA* 9: 374).

Heidegger introduce el concepto de insistencia para mostrar justamente que la exterioridad del carácter extático de la existencia lleva, al mismo tiempo y de manera paradójica, una interioridad o un estar dentro de. Por eso dice que el estar del éxtasis "está dentro del afuera". Insistir quiere decir, entonces, "estar dentro del" espacio abierto por la existencia[13]. La cita añade un rasgo más. No solo por la insistencia el *Dasein* está en el afuera, sino también en el ahí en cuanto ocultamiento. Este último aspecto da cuenta de que la apertura, al mismo tiempo que es un espacio iluminado, un claro, lleva también la idea de una oclusión, de una opacidad. La insistencia es la relación de inclusión en un espacio que es iluminación y al mismo tiempo oclusión. Por último, el cuidado es lo que lleva afuera o, dicho desde otra de las significaciones del verbo alemán *austragen*, hace parir esta relación de inclusión en el afuera y soporta la posibilidad más extrema de la muerte. Es decir, soporta el límite infranqueable de la existencia del *Dasein*.

Esta manera de describir la insistencia que está ligada al vocabulario de *Sein und Zeit* se mantiene en los textos que

corresponden a la filosofía del *Ereignis*. Solo a título de ejemplo, cito un brevísimo pasaje del seminario de Zähringen de 1973 donde Heidegger afirma lo siguiente: "No querría hablar más simplemente de éxtasis, sino de la insistencia en el claro" (*GA* 15: 384). Esta formulación muestra la paradoja de la interioridad del afuera.

Querría hacer alusión a un último aspecto de la noción de insistencia. Este aparece veladamente en la cita de la introducción a *Was ist Metaphykik?* cuando Heidegger introduce el tema del cuidado. Me refiero al vínculo entre lo propio y lo ajeno. El espacio de juego no solo es la encrucijada en la que se encuentran el hombre y las cosas, sino que también es el lugar en el que el sí mismo humano, lo propio, se constituye por su referencia al claro. En la medida en que el claro se funda en el *Ereignis* hay una desapropiación de lo propio o, dicho de otra manera, el "entre" es la encrucijada en la que se reúne lo propio y lo ajeno. Esta temática no aparece en el curso de 1937-1938, sino en *Beiträge zur Philosophie*. Aquí se puede leer un pasaje donde aparece esta relación entre el "entre", la insistencia, el sí mismo, y la apropiación por parte del *Ereignis*:

> El ahí, el entre que se oculta iluminando, abierto respecto de la tierra y el mundo, el medio de su disputa y, por ello, el sitio de su más íntima pertenencia y, de esta manera, el fundamento del a-sí, del *sí mismo* y de la mismidad. El *sí mismo* no es nunca un "yo". El *con-sigo* [*bei-sich*] *del sí mismo* se esencia como la insistencia del hacerse cargo [*Über-nahme*] del acontecimiento apropiador [*Er-Eignung*] (*GA* 65: 322; destacado en el original).

Para finalizar con esta cartografía del espacio de juego solo resta hacer una precisión sobre el concepto de frontera que aparece en *Grundfragen der Philosophie*. Hasta el momento señalé que el modelo sobre el que se construye este concepto es el de la encrucijada. La frontera es el límite que vincula y

separa dos espacios heterogéneos. Este vínculo no es rígido. En el curso de 1937-1938 Heidegger da dos indicaciones precisas sobre este límite espacial. El primero versa sobre el ente; el segundo, sobre la relación que tiene el ente con el *Seyn*.

Cuando Heidegger describe la experiencia griega del ente afirma que para los griegos el ente comparece como algo que emerge desde el ocultamiento. Esta emergencia recibió el hombre de *phýsis*. Al salir de ese fondo de opacidad, el ente adquiere una serie de rasgos cuya característica común es que se trata de un fenómeno estable y delimitado. Estos dos rasgos surgen por oposición a lo que se corrompe y a lo ilimitado. Se podría decir que la clave que permite organizar la experiencia griega del ente es la que se da entre el espacio semiótico (estabilidad y límite) versus el espacio alosemiótico (la corrupción y lo ilimitado). El concepto griego de *phýsis* es un concepto dinámico que expresa el pasaje de lo alosemiótico a lo semiótico.

El ente como un fenómeno que se destaca y sobresale, y que, por lo tanto, se muestra a la luz y, de esta manera, se presenta a sí mismo sin necesidad de una mediación subjetiva, tiene los rasgos de la estabilidad, la presencia, la forma y la frontera. Cada una de ellas se contrapone a las figuras de lo alosemiótico. En efecto, lo estable se contrapone al cambio en todas sus formas, lo presente como aquello que se presenta a sí mismo se contrapone a lo que está ausente, la forma o figura tiene el sentido de la estructura u orden que se opone a la confusión, y la frontera o contorno tiene una función de defensa contra lo que arrastra.

> Lo estable como lo que está (ahí) en sí y como lo que no se mueve en tanto que dura es lo que sobresale [*das Hervorstehende*] contra la ruina y el cambio y lo que despunta a partir de él [*das aus hm Herausstehende*]. Lo presente como lo que permanece dejando detrás de sí toda desaparición es lo que se autorrepresenta [*das*

> *Sichvorstellende*]. La forma [*die Gestalt*] como lo que domina [*das Bändigende*] toda confusión es lo que apremia [*das Überdrängende*] y se abre paso [*das Vordrängende*]. La frontera como la defensa con lo ilimitado [*das Grenzenlose*] exime del mero arrastre [*Fortriß*] y es lo que despunta. El ente es, de acuerdo con las determinaciones mencionadas y su copertenencia, sobre todo y especialmente lo que sobresale y despunta, lo se autorrepresenta desde sí, lo que abre paso y pone de relieve [*das Heraushebende*] – brevemente y en una sola expresión: lo que impera sobresaliendo [*das Hervorwaltende*] y lo así desoculto contra lo oculto y lo que se sustrae [*das Sichentziehende*] (*GA* 45: 130).

La forma y la frontera describen el espacio perimetrado del ente como un lugar donde se cruzan e intercambian fuerzas semióticas y alosemióticas. La forma es una fuerza activa que domina la confusión en la que puede caer el ente. La frontera, por su lado, es una fuerza defensiva que protege contra otra fuerza que arrastra hacia aquello que carece de límite. Confusión y ausencia de límites son los rasgos típicos de lo alosemiótico. Con esta interpretación quiero subrayar que los conceptos de frontera y de forma, como rasgos que describen la cartografía de la experiencia del ente, se rigen por el modelo de una encrucijada en la que entran en conflicto fuerzas dominadoras y defensivas, por un lado, y, por otro, fuerzas que generan confusión y arrasan todo límite.

Esta concepción tensiva del espacio perimetrado del ente se sitúa en el plano de la oposición entre el interior del espacio de juego y aquello que está por fuera de él. Esta exterioridad es la que tiene los rasgos alosemióticos de lo confuso y lo ilimitado. Sin embargo, en el interior mismo del espacio de juego hay otra frontera que da cuenta de una instancia semiótica, es decir, de producción de sentido, pero que se

opone no a lo confuso e ilimitado, sino a lo visible. Esta instancia semiótica es el *Seyn*. La referencia del ente al *Seyn* también se guía por el concepto de frontera. En efecto, el ente está situado en el espacio de juego. Desde esa referencia espacial establece la frontera que lo protege contra las fuerzas que amenazan con arrastrarlo por fuera de sus límites. Pero, al mismo tiempo, el ente está colocado en otro sitio, a saber, en una instancia semiótica que, por principio, se sustrae y se oculta. La última oración de la cita anterior alude precisamente a esta instancia semiótica. En un pasaje del primer proyecto del curso, recogido en el apéndice, Heidegger le atribuye el nombre de *Seyn*.

> El ente está en una claridad [*Helle*], en la luz [*Licht*] y permite el acceso y tránsito, está despejado [*gelichtet*]. Hablamos de un claro de bosque, de un sitio claro [*hell*], libre [*frei*]. La apertura del ente es tal *claro* [*Lichtung*]. Pero al mismo tiempo el ente está puesto en otro sitio [*umstellen*], y no solo por medio de aquel ente que aún no nos es accesible y quizá nunca [lo sea], sino por medio de algo oculto [*Ein verborgenes*] que justamente se oculta, si nosotros, manteniéndonos en el claro, nos hemos entregado totalmente al ente abierto o, incluso, caído [*verfallen*]. Entonces precisamente menos prestamos atención a aquello, y raramente somos tocados por el hecho de que en cada caso este ente “es” en lo abierto, o como decimos, “tiene” un *Seyn*. Aquello que caracteriza al ente frente al no ente, que *es* y [que] *es* de tal o cual manera, no está en el claro, sino en el *velo* [*Verhüllung*]. […]. El *Seyn* no está simplemente oculto, sino [que] se retrae [*entziehen*] y se oculta [*sich verbergen*]. A partir de esto extraemos una comprensión esencial: el claro, en el que el ente está, no se limita [*begrenzen*] ni delimita [*umgrenzen*] por algo que está oculto, sino por *algo que se oculta* (*GA* 45: 209-210; destacado en el original).

Así, entonces, y a modo de síntesis, se puede afirmar que la cartografía del espacio de juego se rige por el modelo espacial de la encrucijada. Es un espacio donde se dan dos conflictos fronterizos. El primero es aquel en el que la frontera es, al mismo tiempo, una línea de defensa contra lo ilimitado, y una fuerza que se abre paso y domina la confusión. Desde el punto de vista ontológico, esa frontera recibe el nombre de ente. El segundo conflicto fronterizo sitúa el espacio de juego en el marco de la oposición entre visibilidad e invisibilidad. La encrucijada se presenta como el cruce entre la luz y la oscuridad. La visibilidad del ente a partir de su pertenencia al claro solo es posible por referencia a una instancia semiótica que se elide a sí misma. Su nombre ontológico es el *Seyn*. Este conflicto que reúne fuerzas externas e internas, lo visible y lo invisible, es el que hace estallar el espacio de juego del sentido.

---

1. Ver nota 3 de la introducción. ↵
2. En todo el curso no hay una explicitación de este concepto. Sin embargo, su sentido metodológico-espacial aparece en este fragmento: "¿Por qué fue necesario para una aclaración de nuestro proceder una discusión-localizadora [*Erörterung*] de la historia y la historiografía? Porque preguntamos por la esencia de la verdad" (*GA* 45: 88). Es en el ensayo de 1953 *Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht* en el que Heidegger da una definición de *Erörterung* que tiene claramente un sentido deíctico espacial: "*Erörtern* significa aquí ante todo: indicar hacia el lugar. Esto significa entonces: estar atento al lugar. Ambos, el indicar hacia el lugar y el estar atento al lugar, son los pasos preparatorios de una *Erörterung*. […]. La *Erörterung* finaliza, como corresponde a un camino del pensamiento, en una pregunta. Esta interroga por el carácter de lugar del lugar" (*GA* 12: 33). *Erörtern* y *Erörterung* son conceptos metodológicos. Se trata de una discusión localizadora de un problema. Como resultado de esta localización surge una pregunta. Para una exposición del carácter espacial del concepto de *Erörterung*, ver González (1989) y Ricoeur (1980: 418 y ss.). ↵
3. El texto es el siguiente: "Este imperar surge de lo oculto, esto significa en griego: acontece la *alétheia* ('desocultamiento'), en la medida en que el imperar, en cuanto un mundo, se conquista luchando [*erkämpfen*]" (*GA* 40: 66). ↵
4. Que el término "esenciación" (*Wesung*) designe el dinamismo histórico de la verdad del *Seyn* puede verse en un pasaje del texto redactado entre 1941 y 1942 que se llama *Ereignis*. Allí Heidegger dice: "'Esencia' está pensada siempre desde el punto de vista de la historia del *Seyn* conforme al *Ereignis* como la esenciación –el 'esear' [*isten*] del *Seyn* que solo 'es'" (*GA* 71: 265). Y más adelante propone esta fórmula: "Historia como *esenciación de la verdad*" (ibíd.; destacado en el original). Para una lectura

de este término que vincula la noción de esenciación con la de historia, ver von Herrmann (1994: 18-21).

5. Heidegger usa las siguientes expresiones en alemán: *Grund-legung* ('poner el fundamento'), *Gründen* ('fundar'), *Legen eines Grunden* ('poner un fundamento') y *gründende Zurückgehen auf ein Grund* ('retroceder fundante al fundamento'). Son todas expresiones causales, pero que carecen de un sentido objetivante (*GA* 45: 95).
6. Vigo (2008: 117-142) analizó detalladamente la contraposición entre una ontología arqueológica basada en explicaciones causales y una ontología aleteiológica fundada en la verdad trascendental y que provee explicaciones fenomenológicas.
7. Se trata de un texto publicado por primera vez en 1943 que recoge los contenidos de las cuatro conferencias dictadas entre 1930 y 1932 y publicadas en el tomo 80 de la *Gesamtausgabe*. En un pasaje del escrito de 1943 Heidegger dice: "En la libertad ex-sistente del *Dasein* acontece [*sich ereignen*] el ocultamiento del ente en totalidad, es la condición de oculto [*die Verborgenheit*]" (*GA* 9: 193). El término *Verborgenheit* lleva una nota al pie donde Heidegger afirma que entre los puntos 5 y 6 del texto acontece el viraje. Claramente lo que indica esta nota es que la tematización de la no verdad entendida como ocultamiento es la que da lugar al cambio de perspectiva o viraje que introduce el tema del *Ereignis* (*GA* 9: 200).
8. Para un análisis de esta fórmula en *Sein und Zeit*, ver Bertorello (2012).
9. Voy a retomar esta dimensión pasional del ser necesario en el capítulo 5, apartado 1.2.
10. Para un análisis del concepto de lo premundano en su vínculo con la disposición afectiva y la ausencia de articulación significativa, ver Bertorello (2016).
11. Este es el sentido que tiene el concepto de explosión en el libro de Lotman que se titula precisamente *Cultura y explosión*. En un pasaje dice lo siguiente: "La explosión como fenómeno físico, transferible solo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada por el hombre contemporáneo con ideas de devastación y se ha vuelto símbolo de destrucción. Pero si en la base de nuestras representaciones de hoy estuviera la asociación con las épocas de los grandes descubrimientos, como el Renacimiento, o en general con el arte, entonces el concepto de explosión evocaría en nosotros fenómenos como el nacimiento de una nueva criatura viviente o cualquier otra transformación creativa de la estructura de la vida" (Lotman, 1999: 22-23).
12. Cf. el punto 1.1 de este capítulo.
13. Esta es, a mi juicio, la razón por la que Dina Picotti, en su versión de *Beiträge*, traduce *Inständigkeit* por "instancia", justamente para acentuar la idea de que el *Dasein* está en el afuera.

Capítulo 2. Interrogar el espacio semiótico: la fuerza deíctica del lenguaje

En el capítulo anterior me enfoqué en el concepto de espacio de juego. Intenté mostrar que se trata de un espacio semiótico. La condición semiótica radica en que es el lugar donde se produce el sentido. La idea de una producción del sentido fue precisada de acuerdo con la lógica de la explosión. El sentido estalla en la medida en que, por un lado, se cruzan las fuerzas de lo limitado y estable con las fuerzas de lo ilimitado y confuso, y, por otro, en la medida en que ese conflicto remite al cruce entre visibilidad e invisibilidad.

La explosión del sentido es la fuente en donde se originan diversas fuerzas que recorren el espacio de juego. En este segundo capítulo voy a tratar la primera de ellas. Me refiero a la fuerza de los actos de habla. Esto presupone tratar las relaciones que hay entre espacio y lenguaje. En *Grundfragen der Philosophie* no hay muchas referencias al tema del lenguaje en general. Sin embargo, se puede identificar un tratamiento sistemático de un acto de habla en particular, a saber, la interrogación y la pregunta específica por la verdad.

La lógica de la explosión es la fuente de la performatividad del lenguaje. El sentido realizativo de los actos del discurso no surge de un contexto pragmático que remite a la situación de diálogo entre el yo y el tú. La acción del lenguaje, por el contrario, brota de un espacio impersonal que es la instancia irrebasable de la discursividad. Ciertamente que a Heidegger no le interesa desarrollar una teoría completa de los actos de

habla. Su mirada reposa solo en un problema muy específico: ¿cómo decir el espacio de juego?, ¿qué discurso es capaz de explicitar la explosión del sentido?

En *Grundfrage der Philosophie* estos problemas están referidos a la elaboración de la pregunta por la verdad como pregunta fundamental de la filosofía. No hay una referencia explícita a un lenguaje de las señas tal como aparece en *Beiträge zur Philosophie* y en otros textos posteriores[1]. Sin embargo, creo que tomando como hilo conductor la elaboración del acto de habla de la interrogación es posible aclarar algunos aspectos de la relación entre espacio de juego y el carácter realizativo del lenguaje.

En este capítulo intentaré mostrar que Heidegger tiene una clara concepción de la interrogación como un acto de habla que posee una fuerza realizativa específica. El origen de esa fuerza está en la explosión del sentido inherente al espacio de juego. Voy a desarrollar este argumento en tres apartados. En el primero abordaré el sentido general de la interrogación como acto de habla. Me interesa aquí precisar la performatividad de la pregunta por la verdad, describir su pertenencia al espacio de juego como el lugar de la enunciación y presentar la triple articulación de la interrogación filosófica. En segundo lugar, me ocuparé de desarrollar la estructura enunciativa de la pregunta. Es decir, su referencia espacial, temporal y modal. Por último, en el tercer apartado voy a tratar uno de los aspectos fundamentales de la enunciación, a saber, el problema de la voz y las distintas figuras antropológicas que la encarnan y realizan históricamente. En el marco de este segundo problema voy a presentar una interpretación de los nombres propios como inscripciones o signaturas del espacio de juego.

1. La fuerza performativa y la triple articulación de la interrogación filosófica

Todo el discurso que Heidegger despliega en *Grundfrafen der Philosophie* puede ser caracterizado como "una meditación sobre el preguntar de esta pregunta" (*GA* 45: 187). Esta frase describe los dos planos en los que se articula la reflexión heideggeriana. En efecto, la meditación toma como punto de partida una pregunta específica, la pregunta por la verdad, y, siguiendo las indicaciones de ella, se remonta a su estructura enunciativa, a saber, el interrogar mismo. Dicho de otra manera: parte del contenido proposicional de la pregunta, es decir, el concepto tradicional de verdad, y retrocede a la fuerza ilocucionaria de la interrogación, es decir, al espacio de juego de la verdad del *Seyn*. En este apartado voy a centrarme en la manera en que el curso de 1937-1938 describe el acto de interrogación. Mi exposición se focalizará en dos aspectos de este problema: en su fuerza performativa y en la triple articulación de la pregunta.

1.1. La fuerza performativa

El modo de tratamiento de la interrogación responde al mismo marco metodológico que presenté en el apartado 2 del capítulo anterior, cuando expuse el método con el que Heidegger aborda la elaboración conceptual del espacio de juego. Este modo de tratamiento es el del retroceso a la cuádruple articulación de la apertura. Con el concepto de interrogación Heidegger procede de la misma manera. El espacio de juego es el lugar de donde surge, se fundamenta y se origina el preguntar mismo. Por ello, cuando en la pregunta por la verdad aparece su referencia al espacio de juego se torna digna de ser interrogada (*GA* 45: 20).

Esta referencia de la pregunta al espacio de juego es la que proporciona el criterio para distinguir entre pregunta y problema. Ya el mismo título del curso enuncia esta distinción: preguntas fundamentales y problemas de lógica. Un problema es una pregunta que perdió su condición de interrogación. Ya no se plantea más como pregunta porque perdió su fuerza

performativa. Para volver a actualizar la condición interrogativa de un problema es necesario seguir las indicaciones que ellos portan. Estas huellas de la interrogación original son el punto de partida para la reconstrucción de la situación de enunciación de la que surge la fuerza interrogativa.

> Pero es necesario que partamos de "problemas" porque solo así se vuelve visible para nosotros la forma tradicional y, por eso, también aún dominante para nosotros de la pregunta que debe ser planteada por nosotros. Porque lo tradicional tiene detrás de sí, la más de las veces, un pasado muy largo, no tiene nada arbitrario, sino todavía lleva en sí la huella [*Spur*] de una auténtica necesidad antigua. Pero tales huellas pueden verse recién cuando lo tradicional es reconducido [*zurückbringen*] a su fundamento. Seleccionamos un "problema de lógica" detrás del cual yace oculta aún una pregunta fundamental de la filosofía que no ha sido planteada [*ungefragt*] (*GA* 45: 8).

Este pasaje muestra claramente el modo de tratamiento de los problemas filosóficos y su vínculo con la interrogación. En efecto, se parte de la elección de un problema, se siguen las huellas que están inscriptas en él y, como resultado de ello, se produce una relocalización del problema en el contexto de su fundamento. Esta relocalización tiene un sentido histórico que no es otro que la tradición que conecta el problema con su fundamento. El vínculo histórico asume la modalidad de la necesidad. Con ello Heidegger quiere enfatizar la fuerza histórica que se oculta detrás del problema. No se trata de una necesidad lógica, sino de un dinamismo que sigue operando entre el problema elegido y la fuerza de la interrogación.

El fundamento del problema no es otra cosa que el espacio de juego de la verdad. La referencia del problema al

fundamento como índice de la fuerza interrogativa saca a la luz la concepción deíctica que Heidegger le asigna al acto de habla. Preguntar quiere decir reconducir un problema al espacio de juego de la enunciación. Esta misma concepción deíctico-espacial aparece en otro aspecto más general de la cuestión. Heidegger retoma una idea que trató en *Sein und Zeit*: la interrogación es un modo de ser del *Dasein*. Preguntar significa buscar[2]. Seguir las huellas de la interrogación original que quedaron sedimentadas en los problemas de la filosofía quiere decir llevar a cabo una búsqueda. El sentido histórico de esta búsqueda aparece en el siguiente pasaje:

> La soberanía [*Herrschaft*] se funda en la posición pensante de fines [*die denkerische Zielsetzung*] para toda meditación. ¿Pero qué fin pone nuestro pensamiento? La posición del fin de toda meditación tiene la verdad solo allí donde y cuando se busca un tal fin. Cuando los alemanes buscan ese fin y mientras lo buscan, ya lo han encontrado. Pues *nuestro fin es el buscar mismo.* […]. El buscar mismo es el fin y al mismo tiempo el hallazgo. […]. El buscar mismo en tanto poner el fin significa: amarrar [*festmachen*] el inicio y el fin de toda meditación en *la pregunta por la verdad del Seyn* mismo, no este o aquel ente o todos los entes. […]. Tal pregunta por la verdad del *Seyn* es saber soberano, es filosofía (*GA* 45: 5-6; destacado en el original).

La pregunta por la verdad del *Seyn* surge como un acto soberano de posición. Es la búsqueda la que realiza, lleva a cabo y enciende la fuerza ilocucionaria de la interrogación. Esta fuerza performativa pone en relación el inicio y el fin de la meditación. La indicación de los dos extremos del recorrido por donde se desplaza la búsqueda no solo expresa la estructura histórico-narrativa de aquella, sino que también designa la fuerza de un estallido del sentido que comenzó con los griegos

y cuya onda expansiva llega hasta finales del siglo XIX con Nietzsche.

El saber inherente a la fuerza de la interrogación se llama filosofía. Se trata de un saber soberano. No solo en el sentido de que surge de un dominio específico, el espacio de juego de la verdad del *Seyn*, sino también en el sentido de que la interrogación filosófica es portadora de la fuerza explosiva de la que surge el espacio de juego. La soberanía de la filosofía da cuenta de un territorio específico y de las tensiones que lo constituyen.

Heidegger retoma la idea de una posición soberana cuando introduce el concepto de posición de la esencia. Allí hay un pasaje que está claramente vinculado con esta concepción de la fuerza interrogativa. El texto dice así:

> Según ello la esencia debe ser puesta [*gesetzt sein*] ya de antemano [*zuvor*] para ser nombrada y dicha como lo mismo en la misma palabra. O por el contrario el nombrar y decir propio [*das eigentliche Nennen und Sagen*] es, en realidad, la posición originaria [*die ursprüngliche Setzung*] de la esencia, pero no por medio del acuerdo y el voto, sino por medio de un *decir soberano* que da la medida [*durch maßgeblich herrschaftliches Sagen*] (*GA* 45: 80; destacado en el original).

La posición de la esencia es el acto soberano por el que se hace entrar en juego el espacio del sentido; la fuerza de la interrogación que pone en acto el lugar de donde surgen todos los conceptos filosóficos fundamentales. Es un acto de habla originario y soberano que crea las condiciones de enunciación. Aunque el texto no lo diga expresamente, se puede afirmar que la creación, mediante la fuerza ilocucionaria del acto de habla, de las condiciones de enunciación de la pregunta por la verdad, da cuenta de lo que Heidegger denomina “esencia”. La esencia de algo no designa su contenido descriptivo invariante; no tiene

tampoco el significado de la universalidad. La esencia, por el contrario, tiene un sentido genético, describe el lugar de nacimiento de algo, su procedencia[3]. Por ello se puede decir que la esencia es un cómo. El decir soberano en cuanto posición de la esencia describe la fuerza performativa de la interrogación que instituye un sentido, y no una causa que produce efectivamente una cosa.

Si bien en *Grundfragen der Philosophie* Heidegger no alude expresamente al concepto de fuerza para dar cuenta de la interrogación, sino más bien la performatividad tiene que ser reconstruida a partir de otro vocabulario como el de necesidad, posición y soberanía, en *Beiträge zur Philosophie*, por el contrario, se vale de la expresión "fuerza interrogativa" para indicar justamente el poder instituyente, realizativo, de la pregunta filosófica.

> Aquí todo está orientado con relación a la única pregunta por la verdad del *Seyn*: con relación al preguntar. Para que este intento llegue a ser un impulso [*Antoβ*], debe experimentarse en su realización [*im Vollzug*] la *maravilla* [*Wunder*] del preguntar y debe hacerse efectiva [*wirksam*] para despertar [*zur Weckung*] y potenciar [*zur Stärkerung*] la fuerza interrogativa (*GA* 65: 10; destacado en el original).

Este texto trasunta performatividad en casi cada una de sus expresiones. La idea de que la interrogación es portadora de una fuerza e intensidad realizativa aparece en el concepto de impulso, de experiencia y realización, de hacerse efectiva, despertar y potenciar. Toda esta red conceptual describe la interrogación como un acto de habla, como la realización de una acción maravillosa. La pregunta por la verdad del *Seyn* no es una interrogación abstracta o teórica. No es tampoco una pregunta que solo afecta y tiene sentido dentro del marco de la enseñanza universitaria. Es una pregunta, por el contrario, que

es portadora de una fuerza que pone en acto una nueva situación histórica enunciativa que Heidegger denomina como el otro comienzo de la filosofía.

Hasta aquí me centré en describir la performatividad del acto de habla interrogativo. Como resultado de ello, surge la caracterización del espacio de juego como el lugar originario de la enunciación. El espacio de juego es el punto cero de donde surgen todas las relaciones deícticas que estructuran la instancia de la enunciación. El estallido del sentido es el dinamismo por el que se constituye dicha instancia. En los dos puntos siguientes voy a desarrollar su estructura.

1.2. La triple articulación de la interrogación filosófica

En un pasaje del primer proyecto del curso de 1937-1938 Heidegger menciona las tres preguntas que articulan la interrogación filosófica. Estas preguntas describen los momentos fundamentales de la historia del pensamiento occidental.

> La verdad es, sin embargo, verdad del *Seyn*, y por eso la pregunta por la verdad es, en lo fundamental, la pregunta previa [*Vorfrage*] para la pregunta fundamental [*Grundfrage*] por el *Seyn* –la propia pregunta por el *ser* a diferencia de la pregunta [hecha] hasta aquí por el ente como pregunta conductora [*Leitfrage*] de la historia del primer inicio (*GA* 45: 200; destacado en el original).

Este texto distingue tres preguntas: la pregunta por la verdad como pregunta previa, la pregunta por el *Seyn* como pregunta fundamental y la pregunta por el ente como pregunta conductora. En *Grundfragen der Philosophie* no hay más indicaciones sobre el sentido de esas tres preguntas. De hecho, solo en este pasaje Heidegger le atribuye a la pregunta por el *Seyn* el carácter de pregunta fundamental. A lo largo de todo el curso habla de manera general de preguntas fundamentales

como un tipo de interrogación que parte de un problema filosófico específico y desde allí, siguiendo sus huellas, se remonta a su fundamento. En ese sentido, a la pregunta por la verdad también se la puede llamar una pregunta fundamental (*GA* 45: 11).

Para precisar el sentido de esta triple articulación de la interrogación filosófica es necesario remitirse a *Beiträge zur Philosophie*. La relación entre los tres momentos aparece del siguiente modo: la interrogación filosófica se articula en dos preguntas: la pregunta conductora y la pregunta fundamental. A esta última pregunta la denomina también la pregunta previa. La pregunta conductora es aquella que da inicio al pensar occidental con los griegos. Es la pregunta por el ser del ente, donde "ser" quiere decir "la entidad del ente" (*GA* 65: 76).

La pregunta fundamental es la que interroga por el *Seyn*. La diferencia que hay entre el ser como *sein* y el ser como *Seyn* radica en que esta última pregunta no toma como punto de partida al ente, ni a un ente en particular, ni al ente en totalidad. La pregunta por el *Seyn* tiene el sentido de "un salto [*Einsrpung*] en la *verdad* (claro y ocultamiento) del *Seyn* mismo" (*GA* 65: 76; destacado en el original).

Heidegger denomina a esta pregunta por el *Seyn* como pregunta previa porque interroga por aquello que está presupuesto en la pregunta conductora, a saber, el esenciarse del ser que, aquí, denomina como *esenciar previo*. Lo supuesto es la experiencia previa de la verdad. Ahora bien, en la medida en que este esenciar previo es un supuesto, al mismo tiempo se presenta como el fundamento del ente. Por ello, la pregunta por el *Seyn*, al mismo tiempo que una pregunta previa, es una pregunta fundamental.

> Aquí [se refiere a la pregunta por el *Seyn*] se pregunta y experimenta simultáneamente este esenciarse previo [*dieses Voraus-wesende*] (que también yace oculto en la

> pregunta conductora), la *apertura para la esenciación* como tal, esto significa, la verdad. Aquí es copreguntado la pregunta previa por la verdad. Y en la medida en que el *Seyn* se experimenta como el fundamento del ente, la pregunta así planteada por la esenciación del *Seyn* es la *pregunta fundamental* (*GA* 65: 76).

Este pasaje muestra la relación que hay entre las dos preguntas, es decir, una relación de presuposición recíproca. La pregunta conductora por el ser del ente presupone la pregunta por la verdad (apertura de la esenciación) como aquello que permanece oculto y no interrogado en ella. Por eso, la pregunta por el *Seyn* es una pregunta previa. Pero que sea un presupuesto implicado en la pregunta previa tiene un sentido más radical. La apertura del *Seyn* es el fundamento del ente.

Es muy interesante cómo Heidegger explicita el concepto de salto que hay entre la pregunta conductora y la fundamental. Desde un punto de vista negativo, afirma que entre ambas no hay nunca "un progreso inmediato y en el mismo sentido, sino, por el contrario, solo un salto, esto significa, la necesidad de otro comienzo" (*GA* 65: 76). La razón fundamental de este salto es que ambas preguntas remiten a comienzos históricos distintos: la pregunta conductora al inicio de la filosofía; la pregunta fundamental, al otro inicio.

Ahora bien, a pesar de que no haya una continuidad progresiva entre la pregunta conductora y la fundamental, es decir, a pesar de que no se pueda pasar de la pregunta conductora a la fundamental, la relación inversa no es la misma. En otras palabras, la pregunta fundamental cumple una función esencial respecto de la pregunta conductora. En efecto, como la pregunta fundamental provee el fundamento de la pregunta conductora hace posible "retomar el todo de la historia de la pregunta conductora en una posesión más originaria y no solo para rechazarla como algo pasado" (*GA* 65:

77). Esta afirmación es muy importante porque la pregunta fundamental expresa el punto de vista desde donde se puede narrar la historia del primer comienzo de la filosofía. Por ello, es el punto de vista desde donde Heidegger no solo escribe *Beiträge zur Philosophie*, sino desde donde escribe su propia narrativa histórica.

Por último, se centra en otro aspecto de las dos preguntas, es decir, ¿cuál es el ámbito donde cada una de ellas extrae su respuesta? La pregunta conductora extrae su respuesta del ser del ente. Desde los griegos hasta Nietzsche el ser se determinó a partir de la entidad del ente. La doctrina de las categorías a lo largo de esta historia es el ámbito de donde surgieron las distintas respuestas. A pesar de que el número, las modalidades y el sistema de las categorías cambiaron a lo largo de todo ese tiempo, en lo esencial el planteo es el mismo.

Para la pregunta fundamental "el ser no es la respuesta y el ámbito de la respuesta" (*GA* 65: 76). La pregunta por el *Seyn* toma su respuesta de otro ámbito al que Heidegger llama "lo más digno de ser interrogado". La tesis central es que la pregunta fundamental se dirige a otro espacio soberano, a un dominio distinto del primer inicio de la filosofía, de donde extrae su respuesta. Se trata de un dominio soberano singular al que denomina simplemente como el *Seyn*.

2. Modalidad, tiempo y espacio de la interrogación

En este apartado solo me voy a centrar en tres aspectos de la enunciación: la necesidad, el tiempo y el espacio. Dejo para el tercer apartado el problema de la voz.

2.1. La modalidad necesaria de la pregunta

A lo largo de todo el curso de 1937-1938 Heidegger da varias indicaciones sobre la modalidad de la necesidad. En el capítulo anterior me referí a ello cuando analicé el espacio de juego como un "no saber salir ni entrar". Allí afirmé que el punto de

vista desde donde Heidegger aborda la necesidad está por fuera de la lógica. Su interpretación tiene un claro sentido ontológico. Es decir, describe las condiciones históricas de sentido inevitables en las que nos movemos en el presente. La necesidad da cuenta de una situación de enunciación en la que fuimos forzados a entrar en el inicio de la filosofía occidental y en la cual todavía hoy seguimos estando. Este espacio de sentido necesario describe también la modalidad de la interrogación filosófica. En el siguiente pasaje se puede ver cómo Heidegger concibe la necesidad como una fuerza histórica que describe las condiciones presentes de la enunciación:

> Si nosotros –como parece– queremos plantear y responder esta pregunta de un modo más originario que hasta ahora, ¿por qué no dejamos todo el pasado detrás de nosotros? ¿Por qué no arrojamos simplemente el peso opresivo y enmarañado [*verwirrend*][4] de la tradición para finalmente comenzar nosotros mismos? Esto es lo que queremos porque *estamos forzados* [*müßen*], porque –como se mostrará– existe para ello una necesidad. Pero aquello a lo que nosotros estamos forzados –superar la tradición histórica–, solo podemos [hacerlo] a partir de la referencia histórica más profunda y más auténtica con lo que está en la pregunta: [la referencia] a la verdad y a la historia de su esencia (*GA* 45: 89; destacado en el original).

El tratamiento de la necesidad de la interrogación remite al acápite primero de *Sein und Zeit*, que lleva por título “Necesidad de una repetición expresa de la pregunta por el ser”. La repetición describe las coordenadas históricas enunciativas. En el texto citado Heidegger recoge esta misma idea. Desde el presente histórico de la enunciación nos vinculamos con un pasado que, por un lado, pretendemos superar, es decir, dar inicio a otro comienzo, pero, por otro,

estamos obligados y forzados a remitirnos a él. La necesidad de la pregunta por la verdad describe una situación enunciativa paradójica.

En otro pasaje Heidegger describe la modalidad necesaria de la interrogación desde un punto de vista metodológico.

> Nuestro crítico retropreguntar [*zurückfragen*] desde el concepto corriente de verdad como conformidad [*Richtigkeit]* de la proposición hacia la apertura del ente no es una crítica arbitraria surgida de alguna sagacidad vacía, sino es el *torcer* [*einschwenken*] de nuestro pensamiento y preguntar sobre la verdad [en dirección] hacia el *inicio de la historia de la verdad*, en la que hoy aún estamos y de hecho exactamente en la medida en que nos movemos a ciegas y de manera obvia en todo pensar y obrar en el ámbito del concepto tradicional de verdad (*GA* 45: 108-109; destacado en el original).

En este texto Heidegger hace una caracterización de la interrogación en la que domina el vocabulario metodológico. Se pueden distinguir cuatro conceptos que describen el modo de tratamiento. El primero ya lo he analizado en el apartado anterior, solo que aquí aparece bajo un nuevo aspecto. Heidegger describe la enunciación de la pregunta como un preguntar que retrocede hacia el inicio. El segundo caracteriza a este retropreguntar como una torsión. El sentido de esta expresión debe situarse en el marco de la exposición del método fenomenológico que Heidegger expuso en el curso del semestre de verano de 1927 titulado *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. La torsión es, a mi juicio, la versión ontohistórica de la manera en que Heidegger concibe la reducción fenomenológica. En efecto, en 1927 la reducción tenía el sentido de una reconversión de la mirada que va del ente al ser (*GA* 24: 29). Ahora, en el curso de 1937-1938, la reconversión es un cambio de mirada que se dirige al inicio de

la filosofía. En tercer lugar, ese comienzo de la historia de la verdad sigue siendo efectivo y operando en nuestro presente, aunque no lo sepamos, y aunque el concepto tradicional de la verdad pase como evidente. Por último, el retroceso al comienzo concebido como una torsión de la mirada es lo que Heidegger llama crítica. Este término muestra cabalmente el abordaje metodológico de la necesidad de la interrogación.

2.2. El tiempo y el espacio interrogativos

En esta caracterización de la necesidad como una fuerza histórica que nos obliga a retroceder interrogativamente desde el presente hacia el pasado para dar inicio a otro comienzo de la filosofía surge claramente la estructura temporal de la enunciación. La triple articulación de presente, pasado y futuro es un rasgo esencial de las coordenadas enunciativas.

El ahora de la interrogación se caracteriza por dos rasgos: el abandono del ser y la transición. Heidegger describe el presente como una situación que está caracterizada por una necesidad que tiene el sentido del abandono del ser: “Llamamos el ser necesario con el nombre siguiente: el abandono del ser [*Seinsverlassenheit*]” (*GA* 45: 206). El abandono del ser está enraizado tan profundamente que para todos aparece como algo insignificante. Por ello su rasgo más claro es la ausencia de necesidad (*Notlosigkeit*). La formulación es paradójica. La necesidad del presente reviste dos modalidades: la condición necesaria del abandono del ser y, al mismo tiempo, la ausencia de una verdadera necesidad.

El sentido de esta ausencia radica en que la situación enunciativa contemporánea de la filosofía se mueve dentro de la tradición antigua que interpreta la proposición como la sede de la verdad y que concibe a la verdad como corrección. Ahora bien, como este problema oculta la pregunta fundamental de la filosofía[5], al pensamiento actual y moderno le resulta muy difícil acceder a una interrogación originaria sobre la verdad. De ahí es que Heidegger establezca como criterio metodológico

de la situación enunciativa contemporánea que, si lo que se intenta es plantear la pregunta por la verdad y no simplemente discutir un problema de lógica, es necesario confrontar históricamente con toda la filosofía occidental. El necesario abandono del ser y la ausencia de una verdadera necesidad se debe a que el presente de la enunciación aparece como una situación donde ya no existe un verdadero contexto histórico que posibilite la interrogación. Por ello, se trata de un presente dominado por la filosofía de la cosmovisión.

> Si intentamos determinar el sitio actual del hombre sobre la tierra metafísicamente –por lo tanto, no históricamente ni tampoco a la manera de una cosmovisión–, entonces debe decirse que el hombre comienza a ingresar en la *era de la ausencia total de interrogación* de todas las cosas y de todas las maquinaciones (*GA* 45: 13; destacado en el original).

Este texto hace explícitas las coordenadas espacio-temporales de la interrogación. El sitio actual del hombre sobre la tierra mienta el ahora de la interrogación en su primer rasgo negativo: la imposibilidad histórica de llevar a cabo un auténtico acto de habla interrogativo. Sin embargo, este no es el único rasgo del presente. En la cita Heidegger es precavido. El contexto enunciativo actual dominado por la maquinación no es absoluto. Recién ahora se está ingresando en ese terreno. Por lo tanto, el presente ofrece otra posibilidad. Al mismo tiempo que impera el abandono del ser, también el presente aparece descripto como una época transicional. En el presente finaliza una época, pero se experimenta también la fuerza para preparar otro inicio de la filosofía. El ahora de la enunciación es un tiempo intermedio entre el final del primer comienzo y el tránsito hacia el otro: “La grandeza del final no consiste solo en el carácter esencial del cierre de grandes posibilidades, sino al mismo tiempo en la fuerza para la preparación del tránsito

hacia algo totalmente otro" (*GA* 45: 125).

Nuevamente Heidegger pone de relieve la fuerza performativa que se juega en el ahora de la situación de enunciación. Esta fuerza se completa con otros tres conceptos que pertenecen al presente: el empuje, el salto y la decisión. El empuje y el salto expresan la referencia del presente hacia el futuro. Se trata de dos conceptos tensivos que describen la situación histórica del presente como el tránsito hacia el otro comienzo. El empuje y el salto expresan que no hay gradualidad ni continuidad entre los dos comienzos, sino, por el contrario, ruptura. El presente de la enunciación concebida como un tiempo intermedio acumula una tensión que crea las condiciones necesarias para saltar hacia otra situación enunciativa completamente diferente.

> Naturalmente por medio de tal meditación alcanzamos la ambigüedad total que es propia de un tránsito histórico: que somos empujados hacia algo futuro, pero que aún no hemos llegado a tener la fuerza [*mächtig*] de recoger [*auffangen*] creativamente el empuje y de transferirlo [*überleiten*] a la formación de lo futuro, esto es, de preparar aquello por medio de lo cual solo se inicia el inicio, el salto hacia el otro saber (*GA* 45: 186-187).

La decisión, por su parte, también es un concepto que corresponde a la dimensión temporal de la interrogación. Heidegger describe este tiempo intermedio como el instante de la decisión entre el final y el otro comienzo (*GA* 45: 124). La relación entre decisión e interrogación aparece claramente en *Beiträge zur Philosophie*. La historia es el lugar de las decisiones que la interrogación filosófica pone en acto, realiza o lleva a cabo. La decisión no es un acto volitivo que se le imputa a un sujeto individual. La decisión no es una figura de la libertad humana. Por el contrario, su origen está en el ser concebido como *Seyn*.

> Pero, entonces, no podemos explicar el *Seyn* como lo aparentemente suplementario, sino [que] debemos concebirlo como el origen que en primer lugar *de-cide* [*ent-scheiden*] y *a-contece apropiadoramente* [*er-eigen*] dioses y hombres. Este interrogar del *Seyn* realiza [*vollziehen*] la apertura [*Eröffnung*] del espacio de juego temporal [*Zeit-Spiel-Raum*] de su esenciación [*Wesung*]: la fundación del *Da-sein* (*GA* 65: 87; destacado en el original).

Este pasaje contiene dos afirmaciones muy importantes. En primer lugar, que el *Seyn* es el origen de la decisión y del acontecer apropiador en el que se encuentran los dioses y los hombres. En segundo término, que la apertura del espacio de juego, es decir, la fundación del lugar donde se muestra el *Seyn*, es la interrogación. Aquí se ve cabalmente el carácter performativo de la interrogación-decisión. Interrogar quiere decir realizar por medio de un acto de habla el acontecimiento apropiador.

Hasta el momento expuse la modalidad necesaria de la interrogación y su dimensión temporal presente. Desde el ahora de la enunciación parten las relaciones temporales del futuro y el pasado. El tránsito, el empuje, el salto y la decisión vinculan el presente con el futuro. La remisión al pasado está vinculada con el primer inicio de la filosofía y su final con Nietzsche. Solo hago aquí una breve mención de este tema porque voy a tratarlo con mayor detalle en el capítulo 6, cuando analice el tema de la historicidad del espacio de juego.

Para finalizar con este apartado solo resta abordar la otra coordenada constitutiva de la enunciación: el espacio. La pregunta por el espacio de juego de la verdad no solo se instala en el ahora, sino también en el aquí. Esta dimensión espacial de la interrogación tiene, al igual que su estructura temporal, una significación histórica. Heidegger no desarrolla exhaustivamente este aspecto de la interrogación. Tan solo se

limita a dar algunas indicaciones. El espacio histórico en el que se pone en juego la fuerza performativa de la pregunta por la verdad es Occidente (*GA* 45: 109). Más precisamente, Europa. Y dentro de Europa, Grecia y Alemania. Grecia como el allí de la enunciación del primer comienzo, y Alemania como la sede del aquí del final del primer comienzo (Hölderlin y Nietzsche) y como la sede del tránsito hacia el otro comienzo que se da en su propia meditación.

3. Las figuras antropológicas de la interrogación

Hasta aquí hice una caracterización del espacio de juego como la sede de donde brota la fuerza performativa de la interrogación filosófica. La explosión no solo constituye el espacio como tal, sino que desata la fuerza interrogativa. Es por esta razón que afirmé que el espacio de juego es el punto cero de la enunciación. De allí parten su sentido temporal, espacial y modal. En este último apartado voy a centrarme en otro aspecto central de la enunciación: el problema de la voz. La pregunta fundamental que implica la introducción de este nuevo aspecto es la siguiente: ¿quién es el que pregunta por el espacio de juego?, ¿a quién se le imputa la voz que articula el discurso sobre el espacio de sentido?

3.1. La imputación de la voz a la primera y la tercera persona

El problema que estas preguntan formulan es el de la dimensión personal de la enunciación. A largo de la introducción, el capítulo 1 y este, cité varios textos en donde Heidegger usa el pronombre personal "nosotros" para describir la figura subjetiva del presente de la interrogación. Quizá el texto que mejor expresa esa referencia personal es el siguiente: "Preguntamos 'de manera sistemática' […] en la medida en que preguntamos a partir de nosotros, para nosotros y el futuro" (*GA* 45: 88). La interrogación tiene como punto de partida y de llegada a nosotros mismos. Por ello, se debe concluir que la

imputación de la voz de la enunciación se le atribuye a la primera persona del plural. Somos nosotros los que hablamos (en el sentido de que somos los que planteamos la pregunta) y somos nosotros a quienes nos interpela la interrogación. La figura del enunciador y del enunciatario recae sobre el pronombre de primera persona del plural.

En esta primera aproximación se ve claramente que el tratamiento de la voz interrogativa responde a un modelo clásico que concibe al sujeto de la enunciación bajo la figura antropológica de la persona. Sin embargo, el problema de la imputación de la voz es más complejo. La cuestión que está en su punto de partida es el de la relación entre la figura personal del nosotros y la figura impersonal del espacio de juego. A lo largo de todo el capítulo 1 hice hincapié en que Heidegger describe el espacio de juego como una instancia neutra e impersonal. La voz que dice el espacio de sentido no puede ser atribuida a ninguna figura antropológica de la enunciación. El espacio de juego es la sede irrebasable de la enunciación, pero su voz no procede de ninguna figura subjetiva. Esta tensión entre un punto de vista personal y otro impersonal es lo que se pone en juego con el problema de la voz.

Este conflicto asume una modalidad particular que se puede expresar así: hay una tensión irresoluble entre los nombres propios a los que se atribuye el primer comienzo de la filosofía y su final, y un espacio de juego anónimo que no remite a ningún tipo de instancia antropológica personal. En efecto, el primer inicio de la filosofía, el momento donde el espacio de juego estalla y se constituye como como tal y cuya onda expansiva llega hasta finales del siglo XIX, está ligado irremediablemente a una serie de nombres propios: Parménides, Heráclito, Anaximandro, Platón, Aristóteles, Hölderlin y Nietzsche.

La pregunta que surge es cómo piensa Heidegger esta relación entre la singularidad de una obra y un acontecimiento

que se presenta como la instancia irrebasable de todo sentido. En *Grundfragen der Philosophie* no hay un tratamiento sistemático de este problema; tan solo se pueden hallar algunas indicaciones generales. En el primer proyecto del curso que está consignado en el apéndice hay un pasaje donde Heidegger da algunas pistas sobre ello:

> El desplazamiento del hombre hacia su fundamento debe ser realizado en primer lugar por aquellos pocos, aislados [*Vereinzelten*], extraños que de distintas maneras, como poetas, pensadores, constructores, formadores [*Bildende*], como actores [*Handelnde*] y hacedores [*Täter*] abrigan [*bergen*] y fundan la verdad del *Seyn* por medio de la transformación [*Umgestaltung*] del ente en el ente mismo (*GA* 45: 215).

En este pasaje Heidegger describe la constitución narrativa del sujeto de la enunciación. Para poder hablar sobre el espacio de juego es necesario un desplazamiento, un cambio de lugar cuyo sentido radica en afincarse en el fundamento. Solo se puede hablar del espacio de juego cuando se produce una transformación que coloca al enunciador en la instancia irrebasable del sentido. En ese pasaje también se afirma que esa transformación solo puede ser llevada a cabo por determinadas figuras antropológicas muy precisas: los poetas, pensadores, constructores, formadores, actores y hacedores. A esta lista habría que añadirle la figura del político (*GA* 45: 43). Todos estos roles antropológicos se caracterizan por llevar a cabo una tarea transformadora y creativa sobre el ente. La obra es el resultado de su creación. Por ello, fundan y abrigan la verdad del *Seyn*. Las conferencias y el ensayo sobre la obra de arte elaborado en los seis primeros años de la década de 1930 son, evidentemente, el trasfondo argumentativo de este pasaje. Heidegger describe a estas figuras de la enunciación con los rasgos característicos de la función poética del lenguaje: la

extrañeza (Bertorello, 2010). La rareza y el aislamiento completan los rasgos del plano poético en el que se colocan.

3.2. Los nombres propios de la interrogación como signaturas del espacio de juego

En este último punto intentaré precisar el sentido de los nombres propios como figuras enunciativas de la interrogación filosófica. Creo que no se trata del papel de poeta, pensador, formador o político concebido de manera formal y general. El desplazamiento narrativo hacia el fundamento como la sede de la enunciación lo llevaron a cabo poetas y pensadores con nombres propios.

> Esto maravilloso es el hecho de que aquellos que crearon y padecieron tal meditación y llevaron de esta manera en su saber lo totalmente otro fueron arrancados tempranamente del estado de vigilia del *Dasein* y esto de manera totalmente diferente y en cada caso en su propio espacio: *Schiller, Hölderlin, Kierkegaard, van Gogh, Nietzsche* [...]. Estos nombres son como signos enigmáticos [*rätselhafte Zeichen*], inscriptos en el fundamento más oculto de nuestra historia. Apenas meditamos sobre el poder efectivo [*wirkende Macht*] de la serie de estos signos, y menos aún en que seríamos ya suficientemente fuertes para comprenderlos. Estos signos indican anticipadamente [*vorausdeuten*] un cambio [*Wandel*] de la historia que yace más profundo y abarca más que todas las "revoluciones" dentro de los ámbitos de actividad de los hombres, de los pueblos y de sus maquinaciones. Aquí acontece históricamente [*geschehen*] algo para lo cual no tenemos ninguna medida ni espacio –todavía no la "tenemos"–, algo que, por ello, empujamos a la desfiguración [*Ungestaltung*] y desconocimiento [*Verkennung*], cuando hablamos de ello en el lenguaje [usado] hasta el presente [*bisherige Sprache*] (*GA* 45: 216; destacado en el original).

Este pasaje ofrece una interpretación específica de la función de los nombres propios respecto del espacio de juego. Heidegger les asigna un determinado estatuto semiótico. Se trata de signos. La pregunta que surge es la siguiente: ¿qué clase de signo constituye la serie de los nombres propios? Se trata de inscripciones que señalan, apuntan o indican un cambio en la historia. La función deíctica de estas inscripciones no puede reducirse solo a señalar un campo mostrativo. Es decir, no se trata de índices que solo se limitan a mostrar un camino. El texto citado es mucho más enfático en la asignación de la función que cumplen los nombres propios: "Aquí acontece históricamente algo". Esta afirmación tiene claramente un sentido realizativo. Los nombres propios son fuerzas que, al señalar la transformación histórica futura, al mismo tiempo la están realizando. Se trata en rigor de una deixis performativa.

El texto cierra con otra consideración sobre el estatuto semiótico de las inscripciones. No solo son índices, sino que también no pueden ser interpretadas de acuerdo con las concepciones corrientes del lenguaje. Los nombres propios llevan a cabo un cambio, instituyen un campo deíctico de una transformación histórica futura, pero su codificación no responde al modo habitual en que se comprende el lenguaje. Es cierto que esta consideración tiene como trasfondo la concepción heideggeriana del lenguaje de las señas. Sin embargo, querría situar este pasaje en el contexto de una discusión contemporánea que Giorgio Agamben tematiza en su libro *Signatura rerum* (2009).

Creo que la afirmación heideggeriana sobre los nombres propios considerados como inscripciones que son portadoras de una fuerza performativa que señala un cambio histórico puede ser incluida dentro de lo que Agamben denomina como la teoría de las signaturas. Agamben lleva a cabo una arqueología de esta noción que parte de Paracelso, pasa por Jakob Böhme, la teología sacramental, la astrología, la cábala, y llega a la

filosofía contemporánea (Aby Warburg, Walter Benjamin, Jacques Derrida y Michel Foucault) y a la teoría de la enunciación de Émile Benveniste. La idea principal de esta arqueología es sustentar la siguiente afirmación:

> Muchas de las doctrinas que dominaron en la filosofía y en las ciencias humanas del siglo XX implican, en este sentido, una práctica más o menos consciente de las signaturas. De allí que no sería errado afirmar que en la base de una parte nada desdeñable del pensamiento del siglo XX podría suponerse algo así como una absolutización de la signatura, es decir, del primado constitutivo de la signatura respecto de la significación (Agamben, 2009: 106-107).

El pasaje de *Grundfragen der Philosophie* que cité anteriormente se sitúa claramente en esta descripción que hace Agamben del pensamiento del siglo XX . Los nombres propios como inscripciones que realizan un cambio histórico pueden ser considerados como una signatura. Esta noción guarda una relación paradójica con el signo. Está presente en él como una marca, pero al mismo tiempo no se confunde con su estructura. No puede ser identificada con el vínculo entre significante y significado o, lo que es lo mismo, con el plano de la expresión y el plano del contenido. La signatura es aquella marca que todo signo posee, y que hace inteligible al signo porque lo remite a toda una serie de relaciones hermenéuticas y pragmáticas de donde surge su significación (Agamben, 2009: 57 y 60). Este concepto de signatura procede de Paracelso y Böhme, pero domina gran parte de la filosofía y las ciencias humanas contemporáneas. Está presente no solo cuando Foucault en *Las palabras y las cosas* analiza la episteme del Renacimiento, sino también en su reflexión sobre el método arqueológico en *La arqueología del saber*. Para Agamben (2009: 89-90) el concepto de enunciado como una instancia material que no es ni una

estructura gramatical, ni lógica, ni pragmática solo puede ser pensado si se lo concibe como una signatura. También el concepto de signatura está presente en la lingüística de Benveniste. Agamben lo identifica con la instancia de la enunciación, ya que ella permite pasar de un plano del lenguaje a otro, es decir, del nivel semiótico (dominado por el concepto de signo) al nivel semántico (dominado por la noción de sentido y significación)[6]. A partir de esta lectura de Benveniste, Agamben interpreta a Foucault[7]: hay un hiato que separa la semiología de la hermenéutica, es decir, el signo del sentido y la significación. En este hiato se sitúan las signaturas:

> Los signos no hablan si las signaturas los hacen hablar. Pero eso quiere decir que la teoría de la significación lingüística debe ser integrada a una teoría de las signaturas. La teoría de la enunciación, que Benveniste desarrolla en ese mismo período, puede considerarse el intento de construir un puente sobre ese hiato de hacer pensable el pasaje de lo semiótico y lo semántico (Agamben, 2009: 85-86).

Así, entonces, se puede concluir que el concepto de signatura no puede ser interpretado de acuerdo con una teoría del lenguaje que solo se ciñe al modelo del signo lingüístico. La signatura rebase ese límite. Se trata de un sistema espacial de índices. Las signaturas son las marcas que descentran el plano semiótico del lenguaje[8] y lo instalan en un espacio más amplio de donde brota el sentido y la significación.

A partir de esta breve referencia a la teoría de las signaturas es posible dar una serie de razones para justificar la interpretación de la función semiótica[9] de los nombres propios. En primer lugar, porque el concepto de inscripción implica la idea de una marca, de una materialidad. Schiller, Hölderlin, Kierkegaard, van Gogh, Nietzsche, o más

precisamente la singularidad de sus obras, son la inscripción material del fundamento o esencia de la verdad. Esta materialidad está expresada en el texto heideggeriano mediante el vocabulario de la experiencia: son creaciones y padecimientos de una meditación que señala lo totalmente otro. En uno de los pasajes citados antes, Heidegger afirmaba que estos nombres llevan a cabo una "transformación del ente en el ente mismo" (*GA* 45: 215). Producen obras filosóficas, artísticas, políticas. Todas ellas responden al modelo ontológico de la obra de arte que Heidegger expuso en el ensayo de 1935-1936 *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Son estos entes los que portan la signatura ontológica que señala el fundamento[10]. O, de acuerdo con el vocabulario del ensayo sobre el arte, son la puesta en obra de la verdad.

En segundo lugar, porque, como señalé anteriormente, los nombres propios instauran una performatividad mostrativa o, como dice Heidegger, son portadores de un "poder efectivo". Esta idea es muy interesante porque la fuerza realizativa de la interrogación filosófica, llevada a cabo por estos nombres, remite a la esfera del poder. De allí extrae su fuerza. Heidegger se sitúa en un plano donde el poder no se le imputa al pueblo o a cualquier instancia social. Se sitúa más allá de la sociedad y del derecho. El poder brota de la explosión del sentido que constituye el espacio de juego de la verdad. Sin embargo, a pesar de que este poder está más allá de cualquier revolución política, social o cultural, la idea misma de un "poder efectivo" que realiza un cambio histórico pertenece a la esfera amplia del derecho, de una legalidad anterior a la sociedad de donde surgen todas las medidas y todas las fuerzas. En ese sentido considero que en las siguientes palabras de Agamben, que analizan el significado deíctico de las signaturas, están también implicadas las inscripciones misteriosas de los nombres propios:

> *Indicium* (índicio) e *índex* (índice) derivan del verbo latino *dico*, que significa en su origen 'mostrar' (mostrar con la

> palabra y, por tanto, decir). Lingüistas y filólogos han notado desde hace tiempo el lazo esencial que une la familia léxica de *dico* con la esfera del derecho [...]. La esfera del derecho es, entonces, la de una palabra eficaz, de un "decir" que es siempre *indicere* (proclamar, declarar solemnemente), *ius dicere* (decir lo que es conforme al derecho) y *vim dicere* (decir la palabra eficaz). Si esto es verdad, entonces el derecho es por excelencia la esfera de las signaturas, en la cual la eficacia de la palabra prima sobre su significado (o lo realiza). Y, a la vez, todo el lenguaje muestra aquí su pertenencia originaria a la esfera de las signaturas. Antes que (o, mejor aún, además de) ser el lugar de la significación, el lenguaje es el lugar de las signaturas, sin las cuales el signo no podría funcionar. Y los *speech acts* [actos de habla], en los cuales el lenguaje parece limitar con la magia, son solo la reliquia más vistosa de esta arcaica naturaleza signatorial del lenguaje (Agamben, 2009: 103-105).

Por último, las inscripciones de los nombres se apartan del modelo de lenguaje que toma como punto de partida el concepto de signo. Creo que cuando Heidegger afirma que los nombres propios son inscripciones enigmáticas que señalan un cambio histórico este se mueve en la misma lógica de las signaturas. Y que, cuando contrapone este campo mostrativo a las concepciones tradicionales del lenguaje, se pronuncia a favor de una teoría del sentido cuyo modelo primordial no está ni en la comunicación ni en el signo lingüístico, sino que toma como paradigma el campo mostrativo que brota del espacio de juego como sede originaria de la enunciación.

La interpretación del uso de los nombres propios que conecta la noción de "signo misterioso" con el concepto de "signatura" responde a una doble finalidad. Por un lado, establecer que el modelo de lenguaje con el que Heidegger

intenta decir e interrogar el espacio de juego no sigue el paradigma del signo lingüístico ni el de la comunicación humana, sino, por el contrario, toma como medida la noción de fuerza y de espacio. De acuerdo con esta primera finalidad, los nombres propios realizan, instituyen y llevan a cabo un campo mostrativo en el que se muestra el espacio de juego como instancia irrebasable del sentido.

Por otro lado, la segunda intención fue sacar a la luz un aspecto más controvertido de la cuestión. Tomando como punto de partida la teoría de las signaturas de Agamben, denominé a este aspecto como la *materialidad de los nombres propios*. Con esta expresión quiero indicar que los nombres propios, en cuanto signaturas, es decir, en cuanto marcas de la enunciación, poseen un conjunto de rasgos muy definidos:

a. La singularidad. Se trata de instancias individuales que remiten a un espacio y tiempo singulares.
b. La visibilidad. En cuanto singulares, pueden ser identificados mediante una deixis perceptiva. La visibilidad es un término genérico para dar cuenta de su materialidad sensible.
c. La frontera o límite. Los nombres propios en realidad no indican "personas", sino la obra producida por ellos. Se trata de entes creados o transformados que llevan la marca del nombre propio de sus creadores, pero que no remiten a ellos como a sujetos históricos reales con determinadas vivencias y con una biografía. La obra es una entidad con una frontera que la singulariza y la destaca del resto de los entes.
d. La fuerza. En el espacio delimitado por su frontera se lleva a cabo o se pone en acto un acontecimiento histórico singular, la institución misma del espacio de juego.

Estos cuatro rasgos de la materialidad se diferencian

claramente de una concepción fisicalista, según la cual la materia se reduce a su composición atómica. Tampoco aluden a una materialidad concebida al modo de los empiristas, como mera cualidad sensible. La singularidad, visibilidad, frontera y fuerza de las obras que llevan la marca de los nombres propios remiten a otra potencia constitutiva de la instancia de la enunciación que no se identifica con la potencia interrogativa, sino que tiene otro origen: la fuerza del acto icónico.

---

1. Para una exposición detallada del concepto de lenguaje de las señas, ver Walton (2014). ↵
2. El pasaje de *Sein und Zeit* que está supuesto en esta concepción espacial de la interrogación es el siguiente: “Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su guía previa a partir de lo buscado. Preguntar es un buscar cognoscitivo del ente en su hecho de ser y ser así. El buscar cognoscitivo se convierte en ‘investigación’ como la determinación liberadora de aquello por lo que se pregunta” (*GA* 2: 7). ↵
3. Esta manera genética de concebir la esencia aparece en varios lugares de la obra de Heidegger. Un texto paradigmático es aquel donde discute el concepto aristotélico de esencia. En la lección del semestre de verano de 1924 *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie* dice lo siguiente: “El *tò tí ên eînai* tiene en si la determinación del *ên*: el *Dasein* de un ente, es decir, visto *respecto de lo que era*, respecto de su *procedencia* […]. Veo propiamente algo que es ahí [*Daseiendes*], en su ser cuando lo veo en su historia, el ente que es ahí venido desde su historia hacia su ser” (*GA* 18: 35; destacado en el original). ↵
4. La idea de que la tradición da cuenta de una textualidad confusa y enmarañada fue abordada por Heidegger en el curso del semestre de invierno del 1919-1920, *Grundprobleme der Phänomenologie*, cuando cita el poema de Stefan George “Der Teppich” (*GA* 58: 59). ↵
5. Heidegger es más gráfico: “La pregunta por la verdad se ha apartado del suelo y la raíz” (*GA* 45: 11). ↵
6. Para una exposición detallada de esta distinción, ver Bertorello (2008: 45-53). ↵
7. Agamben (2009: 83) se remite a Enzo Melandri para justificar esta lectura del papel de la signatura en el método arqueológico. ↵
8. Uso la palabra *semiótico* aquí en el sentido estricto que Benveniste le asigna a este término. ↵
9. Aquí me aparto de Benveniste y me remito a la semiótica espacial de Lotman. ↵
10. Agamben trata el vínculo entre ontología y signatura en el marco de su interpretación del filósofo inglés Herbert de Cherbury: “Se entiende aquí la especial importancia de la teoría de la signaturas para la ontología […]. Las signaturas (como los enunciados con respecto a la lengua) son entonces lo que signa las cosas al nivel de su pura existencia […]. El principio kantiano según el cual la existencia no es un predicado real revela aquí su verdadero sentido: el ser no es ‘el concepto de algo que podría añadirse al concepto de una cosa’, porque, en verdad, no es un concepto, sino una signatura. Y la ontología es, en este sentido, no un saber determinado, sino la arqueología de todo saber, que indaga las

signaturas que competen a los entes por el hecho mismo de existir y los disponen de este modo a la interpretación de los saberes particulares" (Agamben, 2009: 92).

Capítulo 3. La posibilidad de una reflexión sobre la fuerza icónica en la filosofía de Heidegger

La introducción de una fuerza icónica en el espacio de juego de la verdad es una tarea que exige una ardua labor de interpretación textual. En ningún pasaje de *Grundfragen der Philosophie* hay una referencia explícita a la noción de un acto icónico. Dentro de las distintas tareas interpretativas hay una que se destaca especialmente de las demás, a saber, desarrollar un argumento convincente que ponga en duda la lectura que Bredekamp hace sobre Heidegger. En efecto, en su libro *Der Bildakt* (2015) niega que sea posible atribuirle a Heidegger una auténtica reflexión sobre la fuerza icónica. Por este motivo, es necesario detenerse en el concepto de acto icónico para examinar si existe algún impedimento conceptual que lo excluya de la constelación argumentativa en la que Heidegger se mueve.

El objetivo primordial de este capítulo es analizar la posibilidad de afirmar si en el pensamiento de Heidegger hay una auténtica reflexión sobre el acto icónico. Digo "posibilidad de afirmar" porque en el próximo capítulo voy a mostrar cómo efectivamente el curso *Grundfragen der Philosophie* contiene una referencia explícita a la fuerza icónica. Pero antes de abordar esta segunda tarea, es necesario tomar en cuenta seriamente la prohibición explícita de Bredekamp para averiguar si está fundada en razones extraídas de una lectura atenta de la obra de Heidegger o se trata, más bien, de un juicio sumario basado en una mirada externa.

Para llevar a cabo este objetivo voy a dividir la exposición en tres apartados. En el primero, haré una reconstrucción del concepto de acto icónico tal como Bredekamp lo desarrolla en *Der Bildakt*. En este primer paso la tarea fundamental será sacar a la luz el marco teórico al que corresponde dicha noción, y reconstruir toda la red conceptual que describe el acto icónico. En el segundo apartado voy a examinar las razones por las que Bredekamp afirma que en el pensamiento de Heidegger no hay lugar para una fuerza icónica. Una vez expuesto el punto de vista de Bredekamp, haré un examen crítico de su argumentación. Primero para mostrar que el rol fundamental que tiene el concepto de latencia en la definición del acto icónico desarma su crítica. Después, voy a referirme a las investigaciones de Roberto Rubio sobre la exhibición originaria para sentar los conceptos fundamentales desde donde es posible apropiarse del concepto de acto icónico desde los supuestos de la filosofía de Heidegger. Esta referencia teórica es fundamental ya que, contra las interpretaciones habituales sobre el lugar negativo que ocupan las imágenes en el pensamiento de Heidegger, Rubio muestra con sólidos argumentos que esta faceta crítica solo representa un aspecto de su concepción sobre la iconicidad. En Heidegger hay, al mismo tiempo, una postura iconoclasta, que es la más conocida, pero también existe una reflexión sobre una iconicidad originaria que está referida a los temas de la exhibición (*Darstellung*) y de la producción (*Hervorbringung*).

Por último, en el tercer apartado intentaré reformular el concepto de acto icónico en términos de una teoría de la enunciación. Este tercer paso pretende ser una reflexión que toma como punto de partida los conceptos de acto icónico, latencia y producción para precisar la idea de una enunciación icónica. Con este concepto es posible volver al comentario de *Grundfragen der Philosophie* a fin de mostrar cómo el espacio de juego desencadena una fuerza icónica.

1. La filosofía del acto icónico de Horst Bredekamp

1.1. El concepto de acto icónico

Quien hizo del concepto de acto icónico[1] (*Bildakt*) el fundamento teórico de su reflexión fue el historiador del arte Bredekamp. La primera formulación aparece en el libro *Theorie des Bildakts* (2010). En 2015 publica una nueva versión bajo el título *Der Bildakt*, donde hace una serie de precisiones conceptuales sobre los argumentos desarrollados en la primera edición. La elaboración de este concepto toma como punto de partida un diagnóstico de la situación cultural contemporánea, según el cual las imágenes dejaron su rol secundario en la sociedad y pasaron a ocupar un lugar fundamental. Los medios de comunicación masiva, la política, la guerra, la ciencia y el derecho experimentaron en las últimas décadas una transformación gracias al poder de las imágenes. A raíz de esta proliferación icónica Bredekamp (2015: 25) sostiene que no se puede comprender el mundo contemporáneo sin tener en cuenta las imágenes.

De este diagnóstico cultural, que no se reduce al arte, sino que comprende casi todas las esferas de la vida social, Bredekamp (2015: 315) arriba a una cosmología de la imagen. El concepto de acto icónico no pretende dar cuenta solo del hecho sociológico de la proliferación de imágenes y de su poder real en la vida social. Más bien intenta situarse en un nivel de análisis ontológico. La realidad en toda su diversidad fenoménica implica la noción de acto icónico. Los artefactos y las obras, los seres vivos y los inanimados son portadores del acto icónico[2]. Se trata, por lo tanto, de una reflexión ontológica y, como tal, puede caracterizarse como una auténtica filosofía de la imagen[3]. Un indicio muy claro de que su discurso sobre la imagen tiene claramente una pretensión filosófica radica en la afirmación de la universalidad del acto icónico:

Las reflexiones de Lucrecio, Darwin, Peirce y Warburg

> llegan al ámbito principal de la definición de materia y vida que se cierran categorialmente a una explicación última. Como analista de la actividad propia de la imagen que se extiende desde la materia inorgánica pasando por el mundo de lo orgánico hasta la esfera de la cultura, son los [autores] mencionados, en el mismo sentido, indicadores de la validez universal [*allgemeine Gültigkeit*] del acto icónico. En todas sus relaciones, de la materia inorgánica pasando por el mundo animal hasta las culturas humanas, el acto icónico se muestra como una magnitud universal [*eine universale Größe*] que, en el sentido de Peirce, pertenece a las "verdades" que "no dependen de nuestro espíritu, sino de la naturaleza" (Bredekamp, 2015: 314-315).

La ontología del acto icónico tiene como correlato una antropología del animal simbólico que Bredekamp toma del pensamiento de Aby Warburg y de Ernst Cassirer. No se trata de afirmar que el fundamento del acto icónico radica en la condición simbólica del ser humano, como si las imágenes no fueran más que objetos pasivos de la actividad simbólica del hombre. Bredekamp se apropia de la antropología del Cassirer y Warburg para sostener que las imágenes se activan cuando entran en contacto con el hombre. De este modo se despierta su latencia, es decir, cobran vida, se ponen en acto e interactúan recíprocamente con el hombre. La relación de las imágenes con el hombre se rige por la lógica de dos agencias que interactúan (Bredekamp, 2015: 318-319).

Una vez caracterizado el marco teórico al que pertenece la reflexión sobre el acto icónico como una genuina reflexión filosófica, es necesario pasar a la definición misma del concepto. La introducción de la noción de acto icónico (*Bildakt*) está orientada a precisar el estatuto ontológico de las imágenes. Bredekamp toma como punto de partida de su análisis a dos

figuras centrales del Renacimiento italiano: Leonardo y Alberti. Los rasgos ontológicos que Bredekamp considera fundamentales para la elaboración de su concepto de acto icónico son los siguientes: la materialidad, la fuerza, la vida y la artificialidad.

Los objetos materiales producidos por el hombre son portadores de una fuerza que, según Leonardo, los capacita para dar órdenes y hablar. De esta manera, los artefactos gozan de una autonomía que hace que se comporten como seres vivos. La fuerza de los artefactos no proviene de una proyección por parte del espectador, sino de su propia latencia como artefacto. El espectador no puede controlar lo que las imágenes hacen. Por ello, Leonardo afirma que uno puede quedar prisionero de ellas.

Esta primera caracterización tiene dos presupuestos: la asimilación del concepto de artefacto o producto con el de imagen y la noción de latencia. El primer presupuesto expresa cabalmente la idea de imagen que está implicada en el concepto de acto icónico. Se trata de una definición amplia que identifica la imagen con cualquier tipo de materialidad que indique una cierta elaboración humana. La artificialidad es el indicio de que un objeto (natural o producido) pueda ser considerado como una imagen. Bredekamp (2015: 40) toma esta concepción de Alberti: "En su primera y fundamental definición, el concepto de imagen abarca toda forma de creación [*Form der Gestaltung*]". Más adelante complementa esta primera definición así: "De acuerdo con Alberti se puede hablar de una imagen (*simulacrum*) en el momento en que los objetos de la naturaleza como, por ejemplo, las raíces[4], exhiben un mínimo de elaboración humana" (ibíd.: 42).

La noción de latencia como segundo presupuesto de la idea de imagen remite a las reflexiones de Hans Ulrich Gumbrecht. Esta referencia es muy importante porque Gumbrecht forma el concepto de latencia a partir de la filosofía de Heidegger. Antes

de abordar expresamente los textos de este autor, querría detenerme en el modo en que Bredekamp describe la latencia de las imágenes. Su sentido está unido indefectiblemente a las nociones de fuerza y actividad. La introducción de esta nueva dimensión tensiva de la imagen comienza con una reflexión sobre un dicho de Leonardo. En un papel que estaba sobre una obra cubierta y dirigido a un potencial observador, Leonardo escribió: “No descubrir [*enthüllen*] si amas la libertad, pues mi rostro es cárcel del amor” (citado por Bredekamp, 2015: 27).

Bredekamp ofrece varios ejemplos de obras de arte que llevan un velo o cubierta para desactivar su poder sobre el espectador. Uno de los más significativos es el de la exposición de *Guernica* de Picasso en el segundo piso del edificio de Naciones Unidas en 2003. El 5 de febrero de ese mismo año el secretario de Estado Colin Powell debía dar una conferencia de prensa en el mismo lugar donde estaba exhibido el cuadro. La delegación norteamericana ordenó que se cubriera el *Guernica* con un lienzo azul para evitar la confrontación entre un cuadro antibélico y el secretario de Estado. A propósito de ello, Bredekamp (2015: 231) comenta: “Con esta acción se confirmó de manera impresionante la advertencia del desvelamiento [*enthüllen*] de Leonardo”.

A partir de este ejemplo paradigmático se puede concluir que las imágenes son portadoras de una fuerza y actividad que tiene la capacidad de transformar al espectador. Este poder icónico [*Bildkraft*] fue interpretado hasta los tiempos de la Ilustración a partir de una serie de conceptos que están tomados de la causalidad físico-natural. La fuerza causal de las imágenes tiene el sentido de “*vis*, *virtus*, *facultas* y *dynamis*” (Bredekamp, 2015: 30). Se trata de una agencia icónica (*imagines agentes*) que les confiere a las imágenes la autonomía característica de los seres vivos.

> El hecho de que la vitalidad [*Lebendigkeit*] de la imagen, junto con la posibilidad de “hacer algo a alguien” [*Antun*],

posea también la potencia de herir pertenece a las determinaciones esenciales de aquello que constituye el núcleo del siguiente ensayo en cuanto fenomenología de la acción icónica [*bildaktive Phänomenologie*] (Bredekamp, 2015: 31).

Bredekamp mantiene la idea de fuerza, agencia y causalidad con que la tradición preilustrada describía el poder efectivo de las imágenes, pero la reformula a partir de un vocabulario que tiene como intención someter la causalidad física a un proceso de desnaturalización. En este sentido debe leerse, a mi juicio, la caracterización de su propio proyecto como una fenomenología de la acción icónica. Si bien no hay una afirmación explícita sobre este problema metodológico, las permanentes advertencias sobre el peligro de equiparar la fuerza icónica con la magia (Bredekamp, 2015: 2-13) solo pueden ser entendidas en el marco de una concepción desnaturalizada de la agencia icónica. En efecto, una concepción mágica de la acción icónica se inscribe palmariamente en el marco de una teoría causal naturalista.

Para llevar a cabo esta purificación del concepto de fuerza y agencia icónica de toda connotación fisicalista y mágica, Bredekamp se vale de dos estrategias argumentativas. En primer lugar, apela al concepto aristotélico de *enérgeia* para categorizar la fuerza desde un punto de vista ontológico. Sin embargo, no se remite a los libros de la *Física* o la *Metafísica*. Por el contrario, toma el concepto de *enérgeia* tal como Aristóteles lo usa en el contexto de la *Poética* y la *Retórica*. Esta decisión es muy importante porque el modelo con el que Bredekamp desnaturaliza la causalidad icónica procede de dos usos determinados del lenguaje, a saber, la función poética (mostrar) y la función retórica (convencer y emocionar). La transposición de la agencia icónica del vocabulario naturalista a un concepto ontológico que se vale de los usos poético y

retórico del lenguaje representa un primer paso para la introducción de la analogía entre los actos de habla y el acto icónico.

Lo que Bredekamp retiene del uso que Aristóteles hace de la *enérgeia* radica en la función mostrativa del lenguaje. Aristóteles trata este tema cuando aborda el uso poético del lenguaje en el marco de la función retórica. Al usar el lenguaje para convencer y persuadir es lícito apelar a imágenes poéticas. A partir de allí, Bredekamp establece una analogía: las imágenes físicas tienen la capacidad de conducir algo ante los ojos del mismo modo que lo hacen las imágenes poéticas. En ello radica su eficacia, su fuerza realizativa:

> Se trata de la *enérgeia* desarrollada en la teoría del lenguaje antigua que Aristóteles en la *Poética* notó que surgía a partir del "conducir algo ante los ojos" [*Vor-Augen-Führen*]: una exhibición [*Darstellung*] es arrebatadora si se despierta [*erwecken*] la impresión de haber estado vivamente presente. En la *Retórica* unió este "conducir algo ante los ojos" con aquella *enérgeia* que "expresa efectividad [*Wirksamkeit*]". Esta modalidad de fuerza retórica que se enciende [*entzünden*] por las imágenes lingüísticas que se efectúan vivamente tiene una afinidad que surge de sí misma con la imagen que emerge materialmente. [...]. Esta transferencia [*Übertragung*] de las imágenes del lenguaje a la presencia física de los artefactos fue retomada en el Renacimiento como un motivo fundamental de la teoría del arte. Cuando Leonardo habla de que la pintura "pone ante los ojos", realiza también él la transposición de la *enérgeia* de la retórica a las artes plásticas (Bredekamp, 2015: 31-32).

Querría detenerme en dos aspectos del texto recién citado. En primer lugar, la idea de Leonardo, según la cual las imágenes materiales o, lo que es lo mismo, los productos

artificiales guían la mirada de modo tal que ponen algo presente ante los ojos, resalta el valor deíctico y mostrativo de los íconos. La transposición del lenguaje a las artes plásticas se da en el plano de la función mostrativa del lenguaje. Del mismo modo que el discurso hace ver, así también las imágenes instituyen una mirada. Este aspecto eminentemente deíctico tanto del lenguaje como de las imágenes guarda una similitud muy evidente con nuestro análisis de la interrogación en el capítulo 2 del presente libro.

El segundo aspecto que querría destacar de la cita es el uso de los verbos *despertar* y *encender*. Claramente se trata de dos términos que tienen un significado causal, es decir, expresan el comienzo de algo. Pero su sentido está por fuera del campo de los acontecimientos naturales. No producen un objeto, sino que instituyen una mirada. De esta manera *despertar* y *encender* se inscriben dentro de lo que en el capítulo 1 llamé como "explosión del sentido". Los artefactos materiales dan inicio a un campo mostrativo. Transforman la mirada del espectador de modo tal que puede convertirse en su propia prisión. Las imágenes materiales son la sede de la explosión del sentido.

Estos dos últimos comentarios son el punto de partida para introducir la segunda estrategia argumentativa con la que Bredekamp desnaturaliza el concepto de fuerza icónica. La transposición de la fuerza del uso retórico y poético del lenguaje al campo de las imágenes adquiere un estatuto más preciso cuando utiliza como modelo de análisis la teoría de los actos de habla. La importancia de la filosofía de John L. Austin en la formación del concepto de acto icónico radica en su función metodológica. Con ello quiero decir que la definición de acto icónico surge a partir del procedimiento de analogía con el acto de habla. La analogía no consiste en que el acto de habla se lleva a cabo por medio del lenguaje y el acto icónico, por medio de imágenes físicas. La perspectiva que le interesa a Bredekamp no se centra en el medio que se utiliza para

vehiculizar la fuerza. Más bien, la medida desde la cual establece una analogía está en la estructura enunciativa del acto de habla. En efecto, transpone la posición del locutor inherente a todo acto de habla a las imágenes materiales.

> El presente ensayo va, desde un punto de vista lógico-conceptual como según el tema, por otro camino[5]. No pone la "imagen" en el lugar de las palabras, sino en el del que habla [*der Sprechende*]. En la medida en que esa posición es ocupada por la imagen, no se cambian los instrumentos, sino los actores [...]. El sentido del "acto de habla" desde Schleiermacher hasta Austin apuntaba a los actos de expresión [*Äußerungsakte*], que convierten en su propia esencia los efectos de las palabras y los gestos en el espacio exterior del lenguaje. El concepto utilizado aquí de "acto icónico" recoge esta definición de tensión [*Spannung*], para trasladar el ímpetu [*Impetus*] al mundo exterior de los artefactos. En este cambio de posición se trata de la latencia de la imagen, para jugar por sí misma un activo rol propio en la interacción con el espectador (Bredekamp, 2015: 59).

En la medida en que los artefactos son la sede de su propia enunciación, resulta evidente que la comparación entre el acto de habla y el acto icónico recae fundamentalmente en lo que Austin llama un acto perlocucionario. Al igual que la perlocución, el concepto de acto icónico intenta dar cuenta de los efectos que produce la imagen en la mirada del observador. La noción de latencia expresa precisamente la reserva potencial y tensiva de efectos de sentido que está supuesta en las imágenes y que se activa cuando interactúa con la posición del observador. Se trata, por lo tanto, de una concepción causal desnaturalizada de la producción de efectos icónicos. La definición de acto icónico resume en pocas líneas sus rasgos constitutivos:

> De este modo el [presente] ensayo lleva a cabo una definición de acto icónico. Recíprocamente con el acto de habla el problema del acto icónico radica en qué fuerza capacita a la imagen para saltar [*springen*], al observarla o tocarla, de la latencia al efecto externo [*Außenwirkung*] del sentir, pensar y obrar. En el sentido de esta cuestión debe entenderse por acto icónico un efecto sobre el sentir [*empfinden*], el pensar y el obrar que surge de la fuerza de la imagen y del efecto recíproco [*Wechselwirkung*] con el que está enfrente observando, tocando y también escuchando (Bredekamp, 2015: 60).

La imagen del salto para expresar el pasaje de la latencia de la imagen a los efectos en el espectador está en la misma línea semántica que los verbos *despertar* y *encender*. La idea de un salto de la potencia a la actualidad encierra dos ideas complementarias: la primera y más obvia es que el acto icónico es una instancia causal que se inscribe dentro de la lógica de la explosión. La segunda radica en que el pasaje de un estado a otro no sigue una lógica continua y gradiente. Por ser una modalidad de la explosión, el salto no puede ser anticipado, ni previsto, ni mucho menos controlado. El salto es un acontecimiento.

Para finalizar con este primer punto del apartado querría solamente aludir a un problema que está implicado en el concepto de acto icónico. Este problema emerge del mismo enfoque metodológico con el que Bredekamp elabora el concepto. En efecto, si el acto icónico surge por una transposición del concepto de *enérgeia* tal como Aristóteles lo emplea en el uso poético y retórico del lenguaje, y si esta misma transposición se refuerza cuando la definición de acto icónico se lleva a cabo a partir de su reciprocidad con los actos de habla o, más específicamente, con el acto perlocucionario, entonces la pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo entiende

Bredekamp las relaciones entre imagen y lenguaje? Esta pregunta interroga, desde un punto de vista más general, por los vínculos entre dos modelos de filosofía: aquel que se cristalizó en el giro lingüístico y aquel que nace como una reacción ante la afirmación de que el medio del lenguaje es el único espacio válido para la reflexión filosófica, a saber, el giro icónico.

Horst Bredekamp toma de Wolfram Hogrebe un diagnóstico conceptual general de la filosofía del siglo XX: "El siglo pasado comenzó con la *conciencia*, se agotó en el *lenguaje* y terminó en la *imagen*" (Bredekamp, 2015: 342, nota 94; destacado en el original). En el contexto de esta lectura global de la filosofía contemporánea, Bredekamp no se pronuncia por una oposición radical entre lenguaje e imagen. Más bien se inclina a pensar que hay una interacción entre ambas instancias. La fuerza del lenguaje y la de la imagen se potencian a sí mismas en el juego del intercambio. No se trata, por lo tanto, de dos espacios autosuficientes que se repugnan, sino, más bien, que el lenguaje y la imagen se mezclan y se separan al mismo tiempo, y, en esta interacción, se afirman a sí mismos. De ahí que Bredekamp diga que el modelo para pensar el vínculo entre ambas lógicas es el texto de Leonardo sobre el desvelamiento de una obra. En efecto, se trata de un discurso en el que se hace visible el acto icónico (Bredekamp, 2015: 61). El texto de Leonardo ejemplifica la zona intermedia en la que conviven conflictivamente la fuerza del lenguaje y el acto icónico.

1.2. El acto icónico como mirada y espacio tensivo de pensamiento

En el punto anterior traté la definición del acto icónico y el marco teórico general en el que se inscribe. El acto icónico es un concepto que intenta categorizar la fuerza causal de las imágenes materiales. Esta fuerza expresa, por un lado, una latencia, es decir, una potencialidad de sentido que se actualiza

cuando las imágenes o artefactos interactúan con los hombres. Y, por otro, da cuenta de una "causalidad" que sigue el modelo de los actos de habla. La fuerza icónica no produce efectos del mismo modo que el calor dilata los metales, sino del modo en que un discurso transforma los sentimientos, el pensamiento y el obrar del receptor.

La idea de que los artefactos son la sede de una fuerza icónica tiene como finalidad justificar el derecho a la vida de las imágenes (Bredekamp, 2015: 61, 299 y 319). Las obras tienen una estructura ontológica tal que las hace portadoras de la autonomía propia de los seres vivos. La fuerza icónica transforma a los artefactos en el lugar donde se llevan a cabo actos que tradicionalmente se le atribuyen al hombre. Las imágenes tienen voluntad, percepción y pensamiento. Y al igual que los seres vivos pueden reproducirse y morir:

> Si [las imágenes] son tocadas por el que las ve y las palpa, entonces pueden liberar de su estado de latencia una *enérgeia* que cumple con el concepto de vida: en cuanto entidad con voluntad propia [*eigenwillig*], mutable, con capacidad de reproducirse y también de morir [...]. Las imágenes no son una instancia pasiva [*Dulder*], sino una instancia productora [*Erzeuger*] de experiencias y acciones relativas a la percepción. Esto es la quintaesencia del acto icónico (Bredekamp, 2015: 319; destacado en el original).

Este pasaje describe al acto icónico como una instancia productora de percepción y de acción, como un espacio autónomo con voluntad propia. La reproducción y la muerte de las imágenes expresan los términos fundamentales de una narrativa icónica. Es decir, la capacidad de desplegar distintas acciones transformadoras en el plano de la recepción. La imputación a los artefactos de actividades que tradicionalmente se atribuyen a la subjetividad humana emparenta la filosofía del acto icónico con la teoría de la cultura de Lotman. En

efecto, para el teórico ruso el espacio semiótico es capaz de producir nuevos mensajes que no pueden ser anticipados por ningún algoritmo. Por esta razón, posee los rasgos de la inteligencia, libertad y memoria. De ahí que Lotman (1998: 24) caracterice el espacio semiótico como una persona semiótica.

Bredekamp no habla de persona, pero se vale de otra expresión muy parecida para describir a los artefactos como lugares donde se producen actividades que hacen posible la atribución de actitudes intencionales: las imágenes son obras hablantes (*Sprechende Werke*). La imputación del acto de hablar refuerza aún más la identificación del acto icónico con la instancia de la enunciación. Los artefactos despliegan el rol enunciativo del locutor cuya forma gramatical es el "yo".

En la historia del arte, desde del antiguo oriente hasta la segunda mitad del siglo XX, hay múltiples testimonios de obras hablantes. En todos los ejemplos se puede ver que la designación de la obra como un yo no es simplemente una instancia implícita en la concepción de las imágenes como acto icónico. Las obras hablan no solo porque son la sede de una fuerza que transforma al receptor y lo vuelve un prisionero. La historia documenta un sinnúmero de casos en los que las obras se autodesignan explícitamente como un yo. Se trata de artefactos que en su materialidad llevan la inscripción de la primera persona. Quizá el caso más emblemático sea el de la pintura de Jan van Eyck *Hombre con turbante rojo* (1433). Esta obra lleva la siguiente inscripción: "Jan van Eyk me ha hecho en el año 1433 el 21 de octubre" (Bredekamp, 2015: 86). La inscripción no solo hace explícita la interacción entre imagen y lenguaje, sino que saca a la luz la contraposición entre el yo del artista y el yo de la obra, entre la enunciación de un sujeto antropológico y la enunciación de un objeto que habla en primera persona[6].

Esta caracterización del acto icónico como la sede de la primera persona del singular, sea de manera explícita tal como

surge del testimonio de la historia, sea de manera implícita tal como está implicada en la descripción de la vida de las imágenes, es el supuesto sobre el que se edifica la concepción de la fuerza icónica como mirada y como "espacio pensante de reflexión [*Denkraum der Reflexion*]"[7].

Bredekamp trata este tema cuando expone la tercera modalidad de la fuerza icónica: el acto icónico intrínseco. De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, el acto icónico se presenta como una fuerza transformadora cuya vitalidad radica en que es la sede de actos intencionales. Por este motivo ocupa, desde una perspectiva enunciativa, la posición del locutor. La atribución de la primera persona del singular expresa esta reflexividad constitutiva del acto icónico. De allí que designe a las imágenes como obras hablantes.

El acto icónico intrínseco introduce el tema de la fuerza de la mirada. Bredekamp desarrolla esta idea tomando como punto de partida el mito de Medusa, luego continúa con el quiasmo o entrelazamiento de las miradas de la obra y del espectador en Epicuro, Nicolás de Cusa, Leibniz, Merleau-Ponty y en el grabado *Coup d'oil du théâtre de Besaçon* del arquitecto Claude Nicolas Ledoux, hasta llegar al poema "El torso arcaico de Apolo" de Rainer Maria Rilke. El denominador común de la exposición es la idea de que las imágenes son portadoras de una mirada que se entrelaza con la del espectador. El poema de Rilke es un ejemplo muy claro del quiasmo de las miradas. El torso de Apolo mira al espectador por cada uno de sus lados al punto tal que este, por la fuerza de la mirada, se siente interpelado a cambiar de vida[8]. Este recorrido por diversas concepciones que se remontan a la Antigüedad clásica y llegan hasta el siglo XX es la base histórica que le permite a Bredekamp afirmar que el acto icónico intrínseco es aquel donde el poder de la mirada surge de la forma de la obra:

> Los ojos de las obras que miran desde sí mismas son sus formas [*Formen*]. Mientras que el acto icónico esquemático

> descansa sobre la inclusión del cuerpo humano [*das Leibliche*] en la imagen, y el acto icónico sustitutivo supone el intercambio entre el cuerpo [*Körper*] y la imagen, el acto icónico intrínseco actúa por medio de la *potentia* de la forma (Bredekamp, 2015: 246).

En ningún momento del texto Bredekamp se detiene a precisar cómo debe comprenderse el concepto de forma. Sin embargo, se puede inferir su sentido a partir del subtítulo al que pertenece este pasaje y a partir de las referencias a Leonardo da Vinci y Roland Barthes. El subtítulo reza así: "La *dynamis* del autorrebasamiento" ("Die Dynamis der Selbstüberschreitung") (Bredekamp, 2015: 246). A partir de esta somera indicación se puede afirmar que la obra encierra una potencialidad que le posibilita ir más allá de sus propios límites. La forma de la obra coincide con el espacio perimetrado que la constituye. En el caso del cuadro de van Eyck citado anteriormente su forma es el límite espacial que se constituye por la figura del hombre con el turbante rojo. El acto icónico intrínseco describe la acción transitiva o movimiento por el cual todo lo que pertenece a este espacio perimetrado lleva la posibilidad del autorrebasamiento, de la trascendencia, de ir más allá de sus propios límites y, de este modo, entrelazarse con la mirada del espectador. El acto icónico intrínseco describe un espacio de mediación en donde se encuentran una obra que se trasciende a sí misma y una mirada que queda atrapada por su dinamismo.

El carácter intrínseco del acto icónico expresa que la frontera que divide lo exterior y lo interior de la obra es una frontera móvil. La fuerza del espacio interior de la imagen la empuja a transgredir ese límite y proyectarse fuera de sí misma. Por ello, al hablar de un espacio de mediación lo que quiero decir es que se trata de una zona donde la obra y la mirada del receptor se mezclan, se confunden o, lo que es lo

mismo, constituyen un quiasmo.

Esta manera de concebir la forma de la obra como un límite interior en el que se pone en acto una fuerza que lleva a la misma obra a ir más allá de sí misma, a transgredir esa frontera, saca a la luz el parentesco que guarda el acto icónico intrínseco con el concepto de trascendencia que Gérard Genette elaboró en su teoría estética. Esta es una de las razones por la que interpreto la noción de "autorrebasamiento" como un trascender los propios límites de la obra. En efecto, para Genette el concepto de trascendencia describe el modo de ser transitivo de la obra de arte. En una nota al pie de página de su tratado caracteriza la trascendencia del siguiente modo:

> Ni aquí ni en otro lugar doy a este término una connotación "espiritual" ni filosófica siquiera (kantiana, por ejemplo). Lo empleo en su acepción etimológica (latina) que es eminentemente profana: trascender es rebasar un límite, desbordar un recinto; como veremos más adelante, la obra con trascendencia es en cierto modo como un río salido de madre y que, para bien o para mal, actúa con mayor fuerza (Genette, 1997: 17, nota 16).

El concepto de trascendencia está necesariamente unido a la idea de una frontera que se transgrede. Las obras de arte pueden permanecer dentro de sus límites. A ello lo denomina Genette el régimen de inmanencia de una obra. Pero la propia inmanencia puede desplegar una acción transitiva que lleva a la obra más allá de su propio espacio. Una de esas acciones que Genette (1997: 270) analiza es la recepción. En este aspecto muy preciso aparece el parentesco entre el acto icónico intrínseco y el concepto de trascendencia. La condición intrínseca del acto puede ser equiparada a la inmanencia de Genette, al hecho de que la obra se circunscribe a un determinado territorio perimetrado. Pero es justamente desde la interioridad de ese espacio, de su régimen de inmanencia,

desde donde se despliega el dinamismo por medio del cual la obra se rebasa a sí misma. La imagen del río que se sale de su cauce tiene un sentido tensivo muy claro.

El carácter territorial del concepto de forma, en el sentido de que la obra constituye una frontera que separa y une su propio interior con lo exterior, se da en el plano de la mirada. Los territorios que se cruzan son las miradas de la obra y del observador. Este sentido espacial no solo se puede inferir del subtítulo y de los ejemplos que cita Bredekamp, sino también de su lectura de Leonardo y de Barthes. Ambos están unidos por un mismo concepto: el punto.

Para Leonardo la pintura puede poner ante los ojos objetos con vida porque es capaz de expresar el movimiento. El punto es una abstracción que da inicio a la línea. Se trata de una instancia que articula la nada y la imagen, la instancia anterior a la creación y el producto. Esta función mediadora hace que el punto aparezca como un comienzo de la imagen pictórica, de esa figura que instituye la línea divisoria entre el adentro y el afuera. La idea de espacialidad está unida a la de una mirada. En efecto, la imagen pictórica, al expresar el movimiento mediante el punto, "pone" ante los ojos. La imagen es portadora de una mirada que no tiene el sentido de una mera copia, sino que es auténtica creación (Bredekamp, 2015: 246-248).

El punto aparece como una transición que posibilita el pasaje de la nada a la imagen. Esta transitividad no solo se predica del acto mismo de creación, sino también de los momentos más insignificantes de la imagen. Es aquí donde se inscribe la concepción del *punctum* que Barthes propuso en *La cámara lúcida*. El *punctum* describe el efecto performativo que un aspecto marginal de la imagen tiene sobre el observador de modo tal que queda atrapado por ese detalle. Es una noción que describe la fuerza generativa de la imagen sobre el receptor, fuerza que no puede ser anticipada mediante ningún

tipo de cálculo. Es repentina, explosiva. Da inicio a un acontecimiento. Por ello dice Bredekamp lo siguiente:

> El concepto de punto de Barthes, lleno de [reminiscencias] leonardescas, está equipado como un compendio del acto icónico: actuando de manera latente a partir del potencial formal de la figura [*aus der Möglichkeitsform der Gestalt*][9], sorprendiendo [*überfallend*] al espectador, a veces de manera fulminante, a veces con retardo y, a la larga, condicionando su recuerdo, este "punto" actúa con la misma fuerza que conocía Rilke en los poros-ojos del torso arcaico. No sin fundamento finaliza la reflexión de Barthes sobre el punto fotográfico con un mensaje que realiza [*Vollzugsmeldung*] el precepto de Rilke: "Debía cambiar mi posición" [*Einstellung*][10] (Bredekamp, 2015: 248).

El *punctum* de Barthes sintetiza todos los aspectos del acto icónico intrínseco: es una fuerza generativa que se mueve en el plano de la mirada. Es el inicio explosivo de una perspectiva que nace en la imagen y que impacta como un rayo en el observador. Esta fuerza despliega una potencialidad que está implicada en la forma entendida como el territorio intrínseco de la imagen. La performatividad del *punctum* modifica las creencias y los deseos del espectador.

Este último aspecto conduce a la concepción del acto icónico como un espacio de pensamiento. Bredekamp toma esta idea de Warburg. El concepto central que está en el punto de partida es el de *Pathosformel*. Para Bredekamp hay un vínculo muy estrecho entre esta noción y el *punctum* de Barthes. El *Pathosformel* saca a la luz la dimensión afectiva y, por lo tanto, tensiva del acto icónico. Warburg lo introduce para analizar el modo en que el acto icónico posibilita la superación de la angustia (Bredekamp, 2015: 288). De esta manera, el *Pathosformel* aparece como un mecanismo de descarga (Bredekamp, 2015: 299).

Warburg introduce el concepto de *Pathosformel* cuando analiza el dibujo *La muerte de Orfeo*, de Durero (1494). Toda imagen es la sede de un conflicto entre el *pathos* y el *ethos*. El *pathos* expresa la dimensión corporal afectiva de la imagen, mientras que el *ethos* da cuenta de la dimensión de control de los afectos. La fuerza de los afectos y su control está presente en todos los productos humanos. En este sentido Warburg continúa en la misma tradición de Alberti (Bredekamp, 2015: 297). El concepto de *Pathosformel* describe el dinamismo por el que las imágenes son portadoras de una *enérgeia* que confiere vida a las imágenes y, por lo tanto, instituye una mirada.

> La imagen debe mostrar *enérgeia* para poder formar [*Bilden*] con sus propios derechos el espacio pensante de reflexión [*Denkraum der Reflexion*]. En este contexto Barthes desarrolló su teoría del *punctum* […]. En su última obra, el atlas de imágenes *Mnemosyne*, Warburg persiguió, con la ayuda de secuencias de imágenes, el movimiento pendular entre la posibilidad y fracaso de las imágenes para crear [*erzeugen*] espacios de pensamiento [*Denkräume*] (Bredekamp, 2015: 296).

Al vincular el concepto barthiano de *punctum* con la *Pathosformel* de Warburg, Bredekamp muestra que el acto icónico es una instancia tensiva que instituye o produce un espacio de pensamiento. Los verbos *formar* y *crear* tienen el sentido disruptivo e instituyente de la explosión del sentido. La idea de un espacio de pensamiento tiene, a mi juicio, dos significados complementarios. En primer lugar, retoma lo que vengo exponiendo hasta aquí, a saber, que el acto icónico es el lugar del decir y del mirar. Por ello, puede atribuirse a sí mismo la primera persona del singular. El acto icónico como espacio pensante de reflexión es otra manera de decir que las imágenes piensan, hablan, miran. En segundo lugar, el acto icónico como espacio de reflexión quiere indicar que las

imágenes, justamente porque hablan, miran y piensan, son el lugar del encuentro con la mirada, el pensamiento y el discurso de los observadores. De este espacio conflictivo de mediación nace la reflexión.

2. Heidegger y el acto icónico

En el apartado anterior hice una reconstrucción del concepto de acto icónico y del marco teórico en el que se inscribe. En este segundo apartado voy a exponer los argumentos con los que Bredekamp niega que en la filosofía de Heidegger haya una auténtica reflexión sobre la fuerza icónica. Una vez expuestos los argumentos, voy a pasar a su examen crítico. Primero voy a analizar el concepto de latencia, noción esencial en la definición de acto icónico. Y después voy a exponer las investigaciones sobre la exhibición originaria de Rubio como un paso preparatorio para la interpretación del lugar de la fuerza icónica en el curso *Grundfragen der Philosophie*, tema que corresponde al próximo capítulo.

2.1. El juicio sumario de Bredekamp sobre Heidegger

La exposición del pensamiento de Heidegger que Bredekamp (2015: 51-54) realiza en *Der Bildakt* se reduce solo a tres páginas. A esta primera limitación se suma una segunda. Solo comenta dos textos: *Der Ursprung des Kunstwerkes* y la exposición que el historiador del arte Werner Körte realizó sobre la acuarela *La liebre*, de Durero, en el marco del seminario sobre Schiller que Heidegger dictó en el semestre de invierno de 1936-1937.

Bredekamp sitúa el pensamiento de Heidegger sobre las imágenes como una continuación de la filosofía platónica[11]. Con ello quiere expresar que el pensador alemán tuvo la pretensión de excluir del campo de la estética su reflexión sobre las imágenes. Ello representa un avance. Sin embargo, al igual que la alegoría de la caverna de Platón, Heidegger quedó prisionero de la angustia que producen las imágenes

(Bredekamp, 2015: 51).

> En contrapartida, la crítica a las imágenes llevada a cabo en la alegoría de la caverna de Platón era al mismo tiempo un reconocimiento de su poder efectivo. Cuando Platón exponía que los hombres siguen a las secuencias de sombras que salen de las imágenes antes que a la luz del sol, esto significa, entonces, *ex negativo*, una formulación fuerte del acto icónico. Las imágenes y sus sombras son más fuertes que la luz de la verdad y de las ideas: quizá jamás haya sido formulado un fuerte reconocimiento de la fuerza de las imágenes que influyen en las emociones, pensamientos y acciones que en la determinación negativa del teatro de sombras de Platón (Bredekamp, 2015: 45).

Heidegger se sitúa en esta misma ambigüedad platónica: un temor por el poder de las imágenes que demuestra negativamente la fuerza operante del acto icónico. La primera observación que surge de esta tesis de Bredekamp es que no se entiende por qué al hablar de Platón se ciñe a un concepto muy rígido de imagen cuando, en realidad, la definición de acto icónico seguía la tradición de Alberti y de Warburg en la que la iconicidad se predica de cualquier ente que lleve el indicio de una elaboración humana y posee la fuerza cautivante y transformadora del receptor. Restringir la iconicidad solo a la literalidad de las imágenes que surgen de las sombras y contraponerla con la luz de la verdad es una incoherencia argumentativa ya que tanto la luz de la verdad (el fuego) como la del bien (el sol) también tienen un poder transformador sobre el receptor. Se trata de una inconsistencia porque cambia el sentido de la definición de acto icónico.

Cuando se lee la alegoría de la caverna a partir de la definición estricta de acto icónico, se puede ver que toda la argumentación está atravesada por una fuerza que ejerce su poder sobre el pensamiento, los afectos y la acción. En efecto,

en la alegoría el filósofo desanda el camino que lo llevó más allá del fondo de la caverna y regresa transformado al teatro de las sombras. De esta manera comienza su labor educativa. La luz de la verdad es un acto perlocucionario que convierte en un filósofo al hombre que se somete a su influjo. En realidad, la contraposición entre las imágenes y la luz no se funda en la oposición entre lo icónico (las imágenes) y lo no icónico (la luz), sino en la verdadera iconicidad (la luz) y la falsa (las imágenes). En este sentido creo que el concepto estricto de acto icónico recorre toda la alegoría. No solo se trata de una demostración negativa, sino también positiva.

Una vez que Bredekamp estableció la genealogía platónica del pensamiento de Heidegger, comienza su interpretación de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En realidad, no se trata estrictamente de una interpretación, sino más bien de una mirada externa y muy general. Básicamente el argumento de Bredekamp es que, en el tratado sobre el arte de Heidegger, hay algunos indicios que genuinamente dan cuenta de la presencia del acto icónico como, por ejemplo, cuando habla sobre las actividades de los objetos. Heidegger afirma aquí que el cuadro habla y los útiles nos observan. Sin embargo, este incipiente camino se interrumpe bruscamente y cierra toda posibilidad de una auténtica reflexión sobre el acto icónico porque para Heidegger la esencia del arte es la poesía.

> Sin embargo, Heidegger abandonó esta línea de ataque en el momento en el que debería haber sacado la consecuencia de lo que había caracterizado de este modo. Donde habría tenido que realizar ese paso, pierde el texto agudeza por el hecho de que un parangón de los géneros de las artes se decide a favor del arte poética [...]. Puede ser lícito derivar todo arte de la poesía. Sin embargo, si precisamente un texto que puso en el centro el cuadro de van Gogh sobre los zapatos de trabajo [*Arbeitsschuhe*] deriva el arte figurativo del lenguaje y la poesía, entonces

> surge la ira [*Zorn*] de la expectativa frustrada (Bredekamp, 2015: 52).

Hay otro pasaje donde su juicio sobre *Der Ursprung des Kunstwerkes* es aún más taxativo y enfático:

> Ni la arbitrariedad de sus conceptos, ni la oscuridad de su lenguaje, ni tampoco su determinación del espacio y del objeto que se opone diametralmente al sentido del cuadro es el problema que hace de este gran texto un perdedor monumental, es más bien la inconsecuencia de su final que es capaz de salvar la filosofía antes que los fenómenos (Bredekamp, 2015: 53-54).

La contundencia de estas afirmaciones, es decir, la ira que le despierta la frustración de sus expectativas como lector y la caracterización del tratado heideggeriano sobre el arte como un "perdedor monumental" hablan claramente del enorme efecto perlocucionario que tuvo el texto sobre los pensamientos y los sentimientos de Bredekamp. Me parece que se trata de unos sentimientos y creencias desproporcionados respecto de las razones en las que se sustentan. Por lo menos, las que están enunciadas explícitamente en el texto.

Como me ocuparé de exponer en el tercer punto de este apartado (y con más detalles en el próximo capítulo), sostener que el concepto de poesía en Heidegger se identifica con el género discursivo que lleva ese nombre es desconocer cabalmente el sentido preciso que el filósofo alemán le asigna a la noción de *Dichtung*. La desmesura de sus afirmaciones y sentimientos se funda en una comprensión superficial del concepto de poesía y lenguaje tal como funcionan en la red conceptual de Heidegger. Bredekamp lee en estos términos el significado usual y corriente.

La desproporción entre la pobreza analítica que está en el

punto de partida de su lectura y los efectos que tiene sobre su propia recepción muestran que se trata más bien de un juicio sumario que de una consideración serena y objetiva sobre el vocabulario y los argumentos de Heidegger. Esta misma apreciación vale también para los breves pasajes donde se ocupa de la exposición de Werner Körte en el contexto del seminario sobre Schiller. Aquí Bredekamp reconoce que el comentario de Heidegger resalta un aspecto muy valioso de la acuarela para la elaboración del concepto de acto icónico: la vivacidad de la liebre. Sin embargo, considera que este buen comienzo también desemboca en un fiasco porque Heidegger recurre a la argumentación del tratado sobre el arte. De esta manera, "el tópico poetológico al término de *Der Ursprung des Kunstwerkes* oculta, sin embargo, en su decaimiento final, la negativa a recorrer ese camino" (Bredekamp, 2015: 53).

2.2. Los supuestos ontológicos del concepto de latencia

En el punto anterior reconstruí el juicio sumario que Bredekamp emite sobre *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En esta reconstrucción adelanté dos críticas: la inconsistencia en el uso del concepto de acto icónico para leer la alegoría de la caverna y el desconocimiento del sentido preciso que tienen las nociones de poesía y lenguaje en el pensamiento de Heidegger. En este segundo punto voy a formular una tercera crítica que, a diferencia de las anteriores, no es evidente. No surge de una lectura de *Der Bildakt*, sino que se trata de un supuesto que está implicado en la definición de acto icónico. Solo se puede acceder a ese supuesto cuando se analiza una de las fuentes principales[12] de donde Bredekamp extrae su noción de latencia. Me estoy refiriendo a los trabajos de Gumbrecht.

La definición de acto icónico antes citada[13] afirma que su fuerza constitutiva se caracteriza por dar un salto que va de la latencia a la exterioridad de la recepción. El concepto de salto no solo sitúa al acto icónico dentro de la lógica de la explosión, sino que también describe dos espacios diferentes: el de la

inmanencia de la obra y el de la trascendencia. Ese salto se lleva a cabo cuando las imágenes se activan al entrar en contacto con el cuerpo del receptor (la mirada o el tacto). El pasaje disruptivo (salto) de la latencia a los efectos perlocucionarios es una actualización de las potencialidades que están implicadas en las imágenes.

La latencia como el término *a quo* del que la fuerza icónica se lanza hacia la trascendencia fue elaborado conceptualmente por Gumbrecht. Uno de los aspectos más interesantes de su argumentación radica en que la formación de este concepto es inescindible de la filosofía de Heidegger. Dicho con mayor rigor: la latencia presupone necesariamente los conceptos de ser y de obra de arte del filósofo alemán. De esta manera, cuando Bredekamp afirma que la latencia es un elemento determinante del acto icónico admite e incorpora de manera subrepticia a su propia red conceptual los dos supuestos que acabo de mencionar.

Así, entonces, se produce una situación paradójica: Bredekamp rechaza explícitamente la ontología de la obra de arte de Heidegger como una reflexión auténtica sobre el acto icónico, pero al mismo tiempo la asume implícitamente en una de las nociones centrales de la definición.

En este segundo punto del apartado voy a referirme brevemente al modo en que Gumbrecht define el concepto de latencia para hacer visible la relación esencial que tiene con la ontología heideggeriana. Este vínculo hace explícito el estatuto epistémico en el que se mueve Gumbrecht. Su preocupación fundamental es reintroducir en el campo de las ciencias humanas una dimensión ontológica que fue expulsada por el giro lingüístico: el referente o, lo que es lo mismo, la presencia efectiva de las cosas.

En los dos textos de Gumbrecht que Bredekamp cita como fuente del concepto de latencia se puede ver expresamente el punto de vista ontológico de su análisis. Gumbrecht parte de

una definición metodológica de latencia para, después, sacar a la luz sus supuestos ontológicos: “Llamo ‘latente’ a todo lo que creemos que está en el texto cuya comprensión es problemática” (Gumbrecht, 2009a: 87). La idea fundamental es que la latencia es algo que le atribuimos a un texto y que se caracteriza porque se resiste a la comprensión. A esta primera definición la denomino “metodológica”, porque caracteriza a la latencia como una dificultad epistémica inherente a la lectura de un texto.

Gumbrecht (2009a: 88) extrae cuatro afirmaciones que están contenidas en esta primera definición. La latencia de un texto implica que (1) hay algo que está ahí; (2) que ese algo que está ahí tiene una dimensión espacial (no está muy lejos de nosotros); (3) pero, a pesar de esta cercanía, no se sabe dónde está exactamente, y (4) por lo tanto, no se puede identificar, es decir, no se sabe qué es. Estas cuatro afirmaciones desarrollan los contenidos conceptuales de la dificultad epistémica, pero al mismo tiempo sacan a la luz el trasfondo ontológico en el que se inscribe. El índice que apunta a ese trasfondo es la noción de espacio. La latencia de un texto expresa algo que está en un lugar, que guarda una relación de cercanía con nosotros, pero que paradójicamente esa cercanía se transforma en una lejanía ya que carecemos de criterios para identificar no solo el lugar donde está, sino también en qué consiste lo latente.

Para darle un estatuto ontológico preciso a la dimensión espacial de la latencia Gumbrecht recurre a Heidegger. Le resulta decisivo el modo en el que Heidegger concibe el lenguaje como casa del ser en *Brief über den Humanismus*:

> La famosa metáfora de Martin Heidegger del “lenguaje como casa del ser” puede ser interpretada como otra ejemplificación de la latencia […]. Por el contrario, la lectura heideggeriana [del concepto de lenguaje] es asumir, por un lado, que el lenguaje sugiere una cercanía original del ser y que, por otro lado, el lenguaje es el

> medio que permite al ser sustraerse. Si leemos tal “cercanía del ser” como espacial, entonces el ser, en la interpretación de Heidegger, puede emerger como algo sustancial, algo tangible. Por lo tanto, tan pronto como asociamos “latente” con “ser” (sin postular que ser es siempre latente) latente se aproxima a la ontología de la carne (Gumbrecht, 2009a: 88).

Esta cita contiene dos afirmaciones. La primera de ellas es que la metáfora de la casa del ser es una manera de ilustrar el concepto de latencia. La segunda radica en que el lenguaje es el medio en el que se muestra y oculta el ser concebido como algo sustancial o tangible. Esta última afirmación es problemática ya que es muy difícil asimilar el concepto heideggeriano de ser con la presencia material sensible de un ente. De hecho, en *Sein und Zeit*, cuando Heidegger discute el concepto de sustancia en Descartes, afirma taxativamente que “el ser mismo no nos ‘afecta’, por ello no puede ser percibido” (*GA* 2: 125-126).

Esta dificultad interpretativa es la que nos conduce al segundo texto de Gumbrecht. En el libro *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* elabora con más detalle el concepto de ser como presencia. También aquí una de las fuentes principales de su pensamiento es la filosofía de Heidegger. Solo me voy a centrar en un aspecto preciso de la noción de presencia. Me interesa el modo en que aborda esta cuestión en su lectura de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Me limitaré a este aspecto de la cuestión ya que el argumento principal de este punto no es más que mostrar que el concepto de latencia que usa Bredekamp contiene como contenidos esenciales aquellas ideas heideggerianas que él mismo rechaza.

La afirmación de que el lenguaje como espacio donde el ser habita es un ejemplo ilustrativo de la noción de latencia, y la idea de que ese ser que se muestra y oculta en el lenguaje tiene el sentido de una presencia sensible material pareciera

sugerir que Gumbrecht se pone del lado de un realismo que reniega de la función mediadora que tiene el espacio de sentido. Sin embargo, su reflexión sobre la producción de presencia se coloca en el punto de vista de la mediación entre sentido y realidad efectiva, en una auténtica filosofía del quiasmo, tal como se dice explícitamente en la cita anterior cuando remite a una ontología de la carne: “Presencia y sentido siempre aparecen juntos y, sin embargo, están siempre, uno respecto del otro, en una relación de tensión. No hay posibilidad de hacerlos compatibles o de juntarlos en el marco de una estructura ‘armoniosa’” (Gumbrecht, 2004: 26).

Su lectura de *Der Ursprung des Kunstwerkes* se inscribe dentro de esta manera de concebir las relaciones entre realidad y significado. La estructura ontológica de la obra de arte como una lucha entre mundo y tierra describe justamente para Gumbrecht (2004: 127) un modelo donde la materialidad sensible (la tierra) se vincula conflictivamente con el sentido (el mundo) de modo tal que nunca existe algo así como una fusión perfecta, pero tampoco una completa incompatibilidad. En una conferencia que dicta en 2005 cuyo tema es la relación entre presencia y lenguaje, Gumbrecht (2009b: 132-136) se vale de la idea de amalgama para expresar la tensión entre estos dos polos.

Este breve recorrido por algunos aspectos del concepto de latencia de Gumbrecht muestra claramente que su sentido está vinculado a la ontología heideggeriana de la obra de arte. Por esta razón, cuando Bredekamp incorpora dicho concepto a la definición de acto icónico, necesariamente legitima a Heidegger como una de las referencias fundamentales para la formación del concepto de fuerza icónica.

2.3. Hermenéutica de la exhibición originaria

En este capítulo me propuse exponer la posibilidad de interpretar algunos conceptos del pensamiento de Heidegger a la luz de la noción de acto icónico de Bredekamp. Para poder

lograr ese objetivo reconstruí, en primer lugar, la red conceptual que define el acto icónico. Después, en un segundo momento, expuse las razones por las que Bredekamp niega que en *Der Ursprung des Kunstwerkes* haya una auténtica reflexión sobre la fuerza icónica. Por último, mostré que los argumentos de Bredekamp se apoyan en una mirada externa del vocabulario ontológico de Heidegger. No afectan en absoluto el núcleo conceptual de su ontología del arte. Es más, en el punto anterior quedó claro que Bredekamp, al incluir en la definición de acto icónico el concepto de latencia tal como lo formula Gumbrecht, acepta los supuestos heideggerianos que este concepto lleva consigo.

Todo este recorrido puede ser considerado como la parte destructiva de la argumentación. Hasta aquí traté de valorar críticamente el juicio sumario que Bredekamp hizo sobre *Der Urspung des Kunstwerkes*. Como resultado de este análisis se allana el camino para continuar con el comentario híbrido del curso de 1937-1938 *Grundfragen der Philosophie*. La tarea que se impone es mostrar cómo el concepto de producción (*Hervorbringung*) da cuenta de la fuerza icónica que recorre el espacio semiótico. Esta es la tarea del próximo capítulo. Antes de comenzar con ella, es necesario dar un último paso. Para concluir con la argumentación desplegada hasta aquí, voy a referirme a las investigaciones de Rubio sobre la exhibición originaria.

La razón por la que este capítulo concluye con el tema de la exhibición originaria radica en que para justificar la posibilidad de una lectura icónica del pensamiento de Heidegger no basta simplemente con un análisis crítico de las objeciones contra esta misma posibilidad. Es necesario mostrar también que el pensamiento de Heidegger contiene positivamente una reflexión sobre la fuerza icónica. Esta fue la tarea que emprendió Rubio en distintas publicaciones. Si bien no se refiere a la teoría de Bredekamp, su lectura sobre la

exhibición originaria es un punto de partida necesario y fundamental para la interpretación que voy a exponer en el próximo capítulo.

El valor de su trabajo consiste en que mostró con sólidos argumentos que en Heidegger conviven dos actitudes diferentes ante las imágenes. Existe un Heidegger iconoclasta y, al mismo tiempo, otro que defiende una iconicidad originaria. La primera actitud es la más conocida en la bibliografía especializada. La segunda es la que Rubio sacó a la luz en distintos trabajos. Sus investigaciones articulan dos puntos de vista complementarios. Por un lado, aborda la génesis de la filosofía de la imagen en la obra de Heidegger, sus distintas etapas y cambios de punto de vista. Por otro, sobre la base de los resultados obtenidos en este estudio histórico-genético, tercia en la discusión actual sobre el estatuto epistémico de la imagen.

En dos artículos de 2010 y 2013 Rubio expone su lectura de Heidegger. Mediante un cuidadoso análisis de los textos distingue dos momentos del desarrollo de su reflexión sobre la iconicidad. En cada uno de ellos el problema fundamental es el de la constitución del sentido.

En el primer momento, que cronológicamente corresponde a los años 20, Heidegger elabora un concepto de producción que pretende liberarse del modelo canónico de la filosofía platónica, en donde esta noción tiene un sentido eminentemente causal. Es decir, da cuenta del proceso de creación real de un producto. Al finalizar este proceso cesa el movimiento y el producto se independiza del dinamismo que le dio origen. En este modelo causal la imagen desempeña el papel de modelo previo desde donde surge la obra. En *Sein und Zeit* Heidegger contrapone a este paradigma productivo una génesis del sentido que toma como modelo la doctrina del esquematismo de Kant. Una de las razones fundamentales radica en que, para Kant, la imaginación es poética, creativa. No se trata de una imaginación que reproduce mediante una

copia lo que está presente en la percepción. Por el contrario, es una instancia originaria que proyecta una figura (*Bild*) que es el horizonte de sentido respecto del cual se comprende todo ente. La diferencia con el modelo platónico radica en lo siguiente:

> A diferencia de lo que ocurre en el modelo tradicional de la *póiesis*, en el esquematismo heideggeriano el producto (imagen pura) no es separable del proceso de su propia producción, la cual consiste en formar y dejar lucir a la vez. Se trata pues de un tipo de producción *sui generis*, en el cual el producto no yace separado de la relación productiva. Heidegger acentúa este rasgo al interpretar la producción de imágenes puras como la relación circular entre proyección y horizonte de proyección (Rubio, 2013: 19).

El segundo momento de la filosofía de la imagen de Heidegger se sitúa a finales de los años 20. Se trata de un período donde entra en crisis el modelo trascendental elaborado en *Sein und Zeit*. La razón por la que Heidegger decide enfocar el problema desde otra perspectiva radica en que la constitución del sentido elaborada a partir del esquematismo y llevada a cabo concretamente en el poder ser proyectante del *Dasein* se rige por un paradigma de transparencia. En efecto, el horizonte de sentido que surge de la proyección no da lugar a la opacidad, al ocultamiento y a la sustracción del sentido. Por este motivo, en los primeros años de la década de los 30 Heidegger introduce el problema del arte como tema de su reflexión. La obra de arte se transforma en un modelo de producción que incorpora a su estructura ontológica tanto la transparencia como la opacidad del sentido. La iconicidad del arte radica justamente en una fuerza plástica mediante la cual se forja un espacio tensivo en el que se confrontan la opacidad y la transparencia (Rubio, 2010: 93 y ss.; 2013: 21 y ss.).

Me interesa particularmente para el tema de este libro la intervención de Rubio en la discusión contemporánea sobre el estatuto epistémico de la imagen. Ciertamente que esta polémica presupone su interpretación del lugar de la iconicidad en el pensamiento de Heidegger. Por este motivo, volveré sobre algunos puntos que acabo de exponer de manera general. La tesis principal consiste en que frente a una semiótica de la imagen forjada a partir del concepto de signo[14], y frente a una fenomenología de la imagen que toma como hilo conductor la percepción[15], la reflexión heideggeriana debe considerarse, desde un punto de vista epistémico, como una hermenéutica de la imagen (Rubio, 2017).

El punto de vista específico que la hermenéutica introduce en el debate sobre la imagen radica en su lectura ontológica. Una ontología hermenéutica de la imagen tiene como propósito esclarecer el horizonte de sentido desde donde se muestra el fenómeno icónico. Este horizonte o trasfondo respecto del cual se comprende la experiencia de la iconicidad recibe el nombre de ser (Rubio, 2017: 6). Por ello, hablar del ser de la imagen o, lo que lo mismo, de su estructura ontológica significa desplegar una tarea metodológica muy precisa: tematizar el horizonte de sentido que hace posible la experiencia icónica. Este marco ontológico general es el lugar desde donde es posible establecer un diálogo con los debates actuales sobre la imagen.

La lectura de Rubio sobre la ontología de la imagen de Heidegger se centra sobre una serie de conceptos que, en su interrelación, describen el horizonte de sentido de la iconicidad. El hilo conductor de todos ellos es el concepto de producción. Como ya dije, la noción heideggeriana de producción se caracteriza porque no se puede concebir de manera separada el proceso y el resultado. La obra lleva inscripta en ella el dinamismo que le dio origen. Hay una presuposición recíproca entre producto y producción, razón por la cual constituyen una instancia única que reúne los dos

puntos de vista.

Esta es la razón por la cual Heidegger se coloca en una perspectiva que no toma como modelo la relación entre causa y efecto. Esta primera aproximación negativa al concepto de producción tiene que ser completada con una descripción positiva. De acuerdo con la propuesta interpretativa de Rubio (2013: 20-21), Heidegger denomina "exhibición originaria" a esta manera específica en que se vincula el proceso y el resultado. Se trata de una instancia que produce imágenes o figuras. Los distintos conceptos[16] que Heidegger utiliza apuntan siempre a esta exhibición de figuras. En el marco teórico de un planteamiento hermenéutico la exhibición de figuras no es otra cosa que la institución de un espacio de manifestación. La presuposición recíproca entre proceso y resultado describe la circularidad del espacio de sentido.

Para Rubio este modo peculiar que tiene Heidegger de concebir la producción se articula en cuatro rasgos. En primer lugar, la institución de la manifestación produce al mismo tiempo "las apariciones sensibles y las determinaciones de sentido" (Rubio, 2017: 10). El surgimiento del aparecer encierra dos dimensiones que se instituyen simultáneamente: la presencia sensible y la articulación significativa. La caracterización heideggeriana de este espacio como lo desoculto implica siempre estas dos dimensiones. En segundo lugar, la mirada de Heidegger sobre este proceso productivo se coloca en el punto de vista del nacimiento del espacio. La obra de arte, como afirma Rubio, da cuenta de la manifestación *in statu nascendi*. Como consecuencia de este punto de vista genético, lo que caracteriza a la producción, en tercer lugar, es el nacimiento de la doble dimensión sensible y significativa de la manifestación. Por último, el surgimiento del espacio de manifestación lleva consigo un contramovimiento originario de sustracción del sentido. La producción es una instancia que al mismo tiempo es transparente y opaca (Rubio, 2017: 8-9). La

concepción de la obra de arte como puesta en obra de la verdad pretende dar cuenta de esta tensión entre manifestación y sustracción del sentido.

Queda un último aspecto para destacar de la lectura de Rubio sobre el concepto heideggeriano de producción. Según lo expuesto hasta aquí, el acento de la interpretación recae en la dimensión plástica de la producción icónica. Se trata de un crear, forjar, instituir, dar nacimiento o iniciar más que de un ver (Rubio, 2013: 22). La dimensión óptica, si bien no desaparece, no ocupa, de acuerdo con Rubio, una posición dominante como ocurre en el modelo platónico tradicional[17]. La traducción del término alemán *Bild* por "figura" y no por "imagen" tiene como finalidad justamente poner de relieve la plasticidad de la producción icónica. De hecho, los dos momentos antes mencionados en el desarrollo histórico de la filosofía de la imagen de Heidegger pueden ser concebidos como el pasaje de una ontología de la imagen (*Sein und Zeit*) a una ontología de la figura (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) (Rubio, 2013: 22).

Lo que me interesa retener del concepto de figura no es solo su sentido plástico, sino también su aspecto espacial. La producción originaria de figuras expresa la institución de la obra de arte como un espacio perimetrado en el que se tensan los dos vectores de la manifestación: la transparencia y la opacidad. Este es el sentido del siguiente pasaje:

> La noción heideggeriana de "figura" apunta a la manera en la cual ocurre la tensión, propia del arte, entre accesibilidad e inaccesibilidad de sentido y de presencia. La convicción de fondo de Heidegger consiste en que aquella tensión ocurre y resulta experimentable en un ente –la "obra de arte"– como un proceso de "fijación [*Fest-stellung*]". Se trata de un proceso de delimitación que tiene lugar en un nivel de experiencia que no depende de la experiencia habitual, ni tampoco de la captación temática

de objetos de conocimiento (Rubio, 2017: 10).

La puesta en obra de la verdad entendida como la génesis de la manifestación en todos los rasgos que acabo de enumerar incluye la idea de una frontera o límite. La obra de arte fija un territorio que tiene una doble cualidad: es al mismo tiempo acceso y barrera de la manifestación como tal. Aquí se pueden ver los dos sentidos del concepto de límite, a saber, como posibilidad e imposibilidad de acceso. Pero a estos dos sentidos es necesario añadirles un tercero. La delimitación del espacio de la obra de arte tiene como consecuencia su singularización y diferencia de otros territorios como los de la experiencia prosaica de la vida cotidiana y del conocimiento objetivo en todos sus grados.

La lectura de Rubio sobre el concepto de producción como exhibición originaria de figuras hace posible, desde un punto de vista conceptual, incorporar a este comentario híbrido del curso de 1937-1938 la noción de acto icónico. Como vimos en el primer apartado de este capítulo, Bredekamp relega a un segundo plano de su definición toda connotación óptica. Más bien, el acto icónico es una fuerza que posibilita el salto de la latencia a la trascendencia. Este salto da inicio a una mirada y a un espacio de reflexión. Por ello, lo que define al acto icónico como tal es la idea de creación, institución o nacimiento, y no la referencia a su condición óptica. Si se dejan de lado los prejuicios con los que Bredekamp interpreta la filosofía de Heidegger, es posible asumir su valioso concepto de acto icónico para amalgamarlo con la noción heideggeriana de producción a fin de mostrar que el espacio semiótico está atravesado por una fuerza icónica.

3. La enunciación icónica

Bredekamp sitúa sus reflexiones sobre el acto icónico en el plano ontológico. Si bien el campo de donde extrae los

ejemplos corresponde a la historia del arte, la antropología y la sociología, su pretensión consiste en alcanzar un concepto universal. Por ello, describe al acto icónico como un concepto cosmológico. Es en este nivel de análisis ontológico donde se puede establecer un contrapunto con Heidegger. Sus reflexiones sobre la obra de arte se inscriben en el contexto del desarrollo del sentido del ser como *Ereignis*.

Ahora bien, mientras que Bredekamp (2015: 11) construye su cosmología de la imagen de manera inductiva, Heidegger se sitúa dentro de un planteo trascendental. Una de las diferencias entre ambas metodologías radica en el rol que cumplen los ejemplos en la argumentación. La inducción procede por acumulación de casos, de modo tal que lo que se busca es ampliar la base empírica sobre la cual se lleva a cabo la generalización. En cambio, en el caso de Heidegger se parte de algunos ejemplos que tienen valor paradigmático para sacar a la luz el horizonte de sentido que está supuesto en ellos. Ese marco de inteligibilidad no es otra cosa que la verdad del ser como espacio de juego de manifestación y ocultamiento.

Esta diferencia fundamental en el modo en que ambos autores conciben la ontología no impide, a mi juicio, que se puedan establecer algunos paralelismos en el modo de concebir la iconicidad que, a pesar de tener pretensiones epistémicas muy distintas, pueden contribuir para una lectura del acto icónico en el pensamiento de Heidegger. Estos paralelismos se articulan en torno a dos conceptos: 1) la iconicidad como fuerza de producción, y 2) la fuerza de producción como enunciación.

3.1. La iconicidad como fuerza productiva

El primer eje conceptual da cuenta de una concepción de la imagen cuyo rasgo definitorio no radica en su referencia a una experiencia óptica, sino que remite a la vivencia de la producción artefactual. En el contexto de este tipo peculiar de praxis humana el acento no recae sobre el producto, sino, más

bien, sobre la producción. La iconicidad es una fuerza productiva que opera por sí misma, es decir, sin referencia a una instancia heterogénea que la explique y sea el principio de su fuerza. Por esta razón, se puede decir que las imágenes tienen vida.

La fuerza icónica no se sitúa dentro del modelo de la causalidad física. Si bien las imágenes en cuanto productos son realidades físicas que poseen el rasgo de la singularidad, espacialidad y temporalidad, su fuerza productiva no responde al modelo de la acción transformadora que un objeto ejerce sobre otro. Para precisar el estatuto específico de la fuerza productiva de las imágenes Bredekamp apela al lenguaje. Tanto la *enérgeia* de Aristóteles como la teoría de los actos de habla presenta un modelo de fuerza desnaturalizado en donde la producción icónica tiene la capacidad de iniciar, dar comienzo, encender o despertar una mirada, pensamientos y sentimientos en el receptor. Claramente que esta fuerza se ejerce entre dos entes físicos: el de la imagen y el de cuerpo del receptor. Por esta razón el contacto físico sensible entre ellos es fundamental para la explosión icónica. Sin embargo, la fuerza que una imagen ejerce sobre el cuerpo del receptor no tiene el mismo sentido que la dilatación que produce el calor cuanto ejerce su potencia en un metal.

La diferencia radica en por lo menos dos aspectos: en primer lugar, en que lo que se transforma en la producción icónica es la posición subjetiva del receptor. La transformación que ejerce la imagen en su cuerpo tiene que ver con el cambio de actitud que conduce a una nueva mirada y a un nuevo pensamiento. O para decirlo con las mismas palabras que el verso de Rilke: la imagen exige un cambio de vida. El concepto de vida que está implicado en esta frase no alude a la vida biológica, sino a una transformación subjetiva. La acción de las imágenes sobre el cuerpo se aparta de un modelo causal físico como el que está implicado en un estilo de vida basado en una

dieta excedida en grasas que produce aumento de peso, colesterol, hipertensión y diabetes.

La segunda diferencia radica en que el efecto que produce la fuerza icónica se inscribe dentro del orden de la creatividad o explosión. Mientras que la acción causal física puede ser anticipada a partir de alguna regla como aquella que afirma que los metales se dilatan al calor o que una alimentación con exceso de grasa produce colesterol, la fuerza icónica, por el contrario, se rige por la idea de un salto. Así lo dice explícitamente la definición de Bredekamp: el acto icónico es una fuerza que capacita a la imagen para saltar de la latencia al efecto externo del sentir, pensar y obrar. La metáfora del salto indica que no hay continuidad entre el espacio de la latencia y el espacio de la recepción, sino también muestra que no puede ser calculado, anticipado, previsto o controlado. Ello tiene como consecuencia que la fuerza icónica puede producir nuevos efectos. No hay una regla que permita anticipar los efectos sobre la recepción que podría causar una imagen determinada.

Así, entonces, la transformación de la posición subjetiva en sus tres dimensiones, a saber, el pensamiento, el sentir y el obrar, y resumida en las nociones de mirada y pensamiento, nos conduce hacia el segundo eje conceptual. La fuerza productiva de la iconicidad elaborada conceptualmente a partir del uso poético, retórico y pragmático del lenguaje conduce necesariamente a una teoría de la enunciación icónica.

3.2. La fuerza productiva como enunciación icónica

El concepto de enunciación aparece explícitamente formulado cuando Bredekamp afirma que las imágenes son portadoras de una mirada. Constituyen espacios de reflexión, ocupan la posición del hablante y, por lo tanto, asumen la primera persona del singular. Como consecuencia de ello se distingue otro aspecto de la singularidad de las imágenes. En efecto, no solo son un individuo en virtud del espacio y tiempo que

resultan de su condición física, sino también porque hablan en primera persona. De esta manera, el acto icónico lleva consigo las tres coordenadas constitutivas de la instancia formal de la enunciación: yo, aquí y ahora.

Esta es la razón que me lleva a afirmar que la fuerza del acto icónico es otra manera de expresar la fuerza de la enunciación. Con esta última afirmación intento reformular el argumento de Bredekamp, según el cual el acto icónico guarda una analogía con el acto de habla. Tomar como punto de partida la teoría de los actos de habla para expresar la fuerza icónica implica introducir dentro de esta noción el concepto de enunciación, ya que los actos de habla, como expresa siempre Benveniste, son una de las formas lingüísticas de la enunciación.

Querría detenerme en tres aspectos que se manifiestan en esta reformulación. El primero de ellos tiene que ver con la relación que hay entre el cuerpo y la enunciación. Anteriormente afirmé que la fuerza icónica produce efectos en el cuerpo del receptor y que, por lo tanto, implicaba algún tipo de contacto físico. Sin embargo, la descripción de este vínculo fue negativa. Simplemente me limité a decir que no posee una relación causal. Creo que la teoría de la enunciación permite comprender con precisión cómo se vincula positivamente la fuerza icónica y el cuerpo del receptor. Para ello es necesario remitirse a la teoría semiótica de Greimas y Fontanille (1994: 13). En efecto, para ambos autores el cuerpo es la sede de la función semiótica (Bertorello, 2017). En él se reúne el plano de la expresión (el significante) y el plano del contenido (el significado). Esa manera de concebir el cuerpo procede de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. Por ello, la semiótica no se remite al cuerpo biológico (*Körper*) tal como surge de una consideración científico-objetivante, sino al cuerpo vivido significativamente (*Leib*).

Este concepto de cuerpo se caracteriza fundamentalmente

porque presenta la reunión de los dos planos de la función semiótica como un conflicto de fronteras. El plano de la expresión, en la medida en que da cuenta de la materialidad sensible que vehiculiza la significación, expresa la apertura del cuerpo hacia el exterior. El plano del contenido, en la media en que expresa los significados, apunta a la interioridad. Ahora bien, la relación entre lo exterior sensible y lo interior significativo no es un vínculo rígido, sino que se rige por una frontera móvil, porosa y permeable.

El cuerpo vivido como sede de la enunciación, es decir, como eje de coordenadas de donde se amalgama la sensibilidad y el significado, es lo que pone en acto y desencadena la fuerza icónica. Esta idea no es ajena al pensamiento de Bredekamp. Es, por el contrario, el trasfondo de la tesis del quiasmo de las miradas. Cuando interpreta "El torso arcaico de Apolo" de Rilke como aquella modalidad en la que el acto icónico intrínseco despliega una mirada que se amalgama con la del espectador, aparece claramente como trasfondo el concepto de cuerpo vivido en cuanto sede de la enunciación. El quiasmo de las miradas es el entrelazamiento del cuerpo de la obra y el cuerpo del receptor no como dos cuerpos físicos, sino como la hibridación de dos territorios que se ponen en contacto y se cruzan. Se trata, por lo tanto, de un conflicto limítrofe.

Esta idea del cuerpo como frontera está presente también en Heidegger cuando en los seminarios de Zollikon afirma que el cuerpo biológico (*Körper*) se distingue del cuerpo vivido (*Leib*) por el modo en que en cada uno aparece la frontera. En el cuerpo biológico la frontera tiene un sentido cuantitativo. Es el límite más allá del cual el cuerpo no puede ir. Por ello, su frontera es la piel. En cambio, en el cuerpo vivido la frontera tiene un sentido cualitativo que posibilita ir más allá de su límite físico y sobrepasarlo. Ello es posible porque el cuerpo vivido siempre es en cada caso mi cuerpo. Esta relación de posesión que el cuerpo tiene respecto de la primera persona del

singular es la que le permite a Heidegger extraer una consecuencia ontológica decisiva:

> Si el cuerpo vivido [*Leib*] en cuanto cuerpo vivido es en cada caso mi cuerpo vivido, entonces este modo de ser es el mío, de esta manera el corporar [*leiben*] está codeterminado por mi ser hombre en el sentido de la estancia [*Aufenhalt*] extática en medio del ente despejado. La frontera del corporar (el cuerpo solo es cuerpo en la medida en que corpora) es el horizonte de ser en el que yo me encuentro [*Aufenhalten*]. Por eso, la frontera del cuerpo vivido cambia constantemente por medio del cambio del alcance de mi estancia (Heidegger, 2006: 113).

Mientras que el cuerpo biológico tiene una frontera fija que se identifica con la piel, el cuerpo vivido tiene una frontera móvil. Ello es posible porque el cuerpo vivido proyecta un horizonte de sentido que cambia de acuerdo con la situación histórica en la que se halla.

Así, entonces, si se piensa la relación entre la fuerza del acto icónico y el cuerpo del receptor como un vínculo que se da, no en el plano de los cuerpos físicos, sino en el nivel del cuerpo vivido tal como aparece en el concepto semiótico de enunciación y en los seminarios de Zollikon, es posible afirmar que el encuentro no es más que la amalgama de dos instancias enunciativas que proyectan cada una un horizonte en el que confluyen la sensibilidad y el significado. De esta manera, la fuerza con la que el acto icónico impacta en el cuerpo del receptor adquiere una fisonomía muy precisa. Se trata de una proyección, y no de una acción causal. La proyección constitutiva del cuerpo del receptor se amalgama con la proyección constitutiva de la fuerza icónica. Se produce, por lo tanto, una fusión de horizontes. Esta mixtura de cuerpos es la sede de la enunciación icónica.

Una vez reformulado en términos enunciativos el vínculo

entre los dos cuerpos desearía hacer alusión a un segundo aspecto del problema. La hibridación que la proyección de los dos cuerpos instituye se lleva a cabo desde la perspectiva de una primera persona. Así lo expresaba Bredekamp cuando decía que el acto icónico asume la forma gramatical del yo. Esto significa que las imágenes son la sede de actos intencionales como el pensamiento, la reflexión, la voluntad y los sentimientos. De esta manera, la mixtura que el encuentro entre los dos cuerpos instituye remite a una situación de diálogo en la que un yo habla con un tú. Justamente por esta razón introduje antes el concepto de enunciación. Es más, cuando expuse la teoría del acto icónico mostré que guarda un aire de familia con el concepto lotmaniano de persona semiótica. Si a las imágenes se les atribuyen actitudes intencionales, entonces se comportan como una persona.

Creo que esta manera personal de concebir el vínculo entre la recepción y las imágenes muestra claramente el punto de vista epistémico desde el cual habla Bredekamp. Con ello quiero expresar dos ideas. La primera es metodológica. Bredekamp reconoce que su reflexión no responde a un modelo teórico deductivo, sino que justifica sus ideas por medio de la ilustración de ejemplos. Se trata fundamentalmente de una inducción en donde los casos singulares tienen un papel relevante. La segunda tiene que ver con su formación como historiador del arte. Si bien asume expresamente que su discurso se mueve en el plano de la filosofía, el recurso permanente a la historia del arte, en el que el análisis recae principalmente sobre casos de obras singulares, revela fundamentalmente el oficio experto de un historiador.

De este doble aspecto del marco epistémico de Bredekamp se sigue, a mi juicio, una consecuencia fundamental para la descripción de la estructura enunciativa del acto icónico. Cuando el foco se coloca principalmente en el carácter individual de una obra tanto por razones de método como por

motivos de oficio, surge la tendencia a considerar las obras desde el punto de vista de la primera persona. Que Bredekamp remita la condición hablante del acto icónico a un yo que habla, ordena, desea, piensa, etc., es una restricción analítica que surge del supuesto epistémico que está en el punto de partida de su análisis. El cuerpo de la obra de arte como punto cero de la enunciación icónica lleva consigo la marca autorreferencial de un yo.

Considero que esta manera de presentar el problema es una de las diferencias fundamentales que hay con el pensamiento de Heidegger. Sobre todo, con la posibilidad de atribuirle a su filosofía una auténtica reflexión sobre el acto icónico. Este problema fue claramente formulado por Rubio cuando se pregunta sobre cuál es el lugar que tiene lo icónico en la filosofía hermenéutica, cuestión que puede reformularse así: ¿en qué se diferencia un análisis hermenéutico de las imágenes del enfoque específico de ese campo del saber al que se denomina genéricamente como *Bildwissenschaften*? Cito, a continuación, su respuesta:

> La filosofía hermenéutica no se dedica a estudiar "imágenes" –como si se tratase de ítems aislados analizables separadamente–. Ella aborda más bien la experiencia icónica en cuanto acontecimiento contenedor y unitario. Lo relevante para el enfoque filosófico-hermenéutico no son los detalles empíricos de un ítem o de un conjunto de ítems a los que se suele llamar "imágenes", sino más bien las características estructurales del proceso de génesis de sentido que tiene lugar en la experiencia icónica (Rubio, 2017: 6).

Creo que se puede aplicar perfectamente su respuesta al caso de Bredekamp. Voy a parafrasearla desde la estrategia argumentativa y el vocabulario que vengo exponiendo en este libro. La teoría del acto icónico analiza obras singulares

históricas porque parte del supuesto de que su estructura enunciativa se comporta como un yo. Por este motivo, el libro *Der Bildakt* contiene un número muy considerable de análisis detallados de imágenes históricas concretas. La reflexión heideggeriana sobre el acto icónico, por el contrario, no se coloca en ese punto de vista, sino que, como afirma Rubio, su interés se centra en los rasgos estructurales del acontecimiento icónico. La razón fundamental en la que se basa esta afirmación radica en que la estructura enunciativa del espacio de juego no remite a una posición de primera persona del singular, sino que, como afirmé en la introducción y el primer capítulo de este libro, su enunciación es impersonal. La explosión del sentido que abre el espacio de juego no se le atribuye a ningún tipo de instancia subjetiva antropológica singular o colectiva. No es un yo ni un nosotros. Es un acontecimiento neutro.

Me parece que esta diferencia de planteo no implica una mutua exclusión de los puntos de vista de análisis. Con ello quiero decir que la formación del concepto de acto icónico que sigue el hilo conductor de la primera persona del singular no impide, por principio, una ampliación del campo de análisis que incorpore la perspectiva de una enunciación impersonal. Se podría decir que, en cada obra singular en la que la fuerza icónica se designa como un yo, se muestra, obra, habla y se oculta el espacio de juego de la manifestación como tal. La relación que guarda el acto icónico como la fuerza específica de una obra histórica singular determinada con el acto icónico como la fuerza desencadenada por el espacio de juego de la manifestación es la misma que hay entre los nombres propios de la interrogación (Heráclito, Parménides, Nietzsche, etc.) y la enunciación impersonal de la que son una inscripción[18]: las imágenes históricas singulares son signaturas de la fuerza icónica del espacio de juego. La reflexión heideggeriana lee en cada uno de los ejemplos históricos (el cuadro de van Gogh, el templo griego, la jarra, la poesía de Hölderlin, etc.) la firma del

espacio de juego y los rasgos de su estructura. En cada una de las obras que se comportan como un yo que habla, ordena y reflexiona, se muestra y se oculta un acontecer neutro que es el que enciende la fuerza de la iconicidad. El concepto de latencia de Gumbrecht es una manera diferente de expresar ese fondo anónimo que habla en cada obra singular.

Para finalizar con esta relectura enunciativa del lugar que tiene el cuerpo en el acto icónico solo resta sacar una conclusión de lo que acabo de decir. En efecto, si en cada una de las obras singulares se puede leer la firma del espacio de juego, es decir, si las fuerzas icónicas que se ponen en acto en cada una de las imágenes concretas son la firma de un acontecimiento icónico impersonal, entonces surge la pregunta por el modo de relación entre ambas fuerzas. A primera vista, pareciera que se trata de dos instancias distintas. Daría la impresión de que la acción icónica de la imagen concreta es una cosa y la fuerza icónica del espacio de juego es otra, que la signatura tiene un sentido causal.

Para evitar este malentendido voy a remitirme nuevamente a las investigaciones de Rubio. La concepción fenomenológico-hermenéutica de la producción radica en que las condiciones de producción y el producto no son instancias independientes, sino que guardan una relación circular. En el producto siempre están implicadas las condiciones de producción. Y viceversa, la producción no se cancela cuando se crea el producto, tal como sucede en el modelo platónico, sino que continúa ejerciendo su poder proyectivo en él. Esta relación de presuposición que existe entre las dos instancias es, a mi juicio, el tercer aspecto que indica que se trata de una teoría de la enunciación.

Para justificar esta afirmación voy a reformular la tesis de Rubio a partir del modo en que Greimas concibe las relaciones entre enunciado y enunciación. El vínculo entre estos dos conceptos es el mismo que existe entre el producto y la producción. El enunciado es el resultado del proceso de

enunciación. Por ello puede ser visto como un producto. En cambio, la enunciación expresa el punto de vista dinámico de las condiciones de producción. Ahora bien, la relación que guardan entre ambos no sigue el modelo causal, en el que hay una separación tajante entre la causa y el efecto. Para Greimas (1996) el enunciado y la enunciación guardan una relación de presuposición recíproca. La enunciación no se cancela una vez que se produce un enunciado. Al contrario, los enunciados siempre guardan memoria de la instancia de la enunciación, razón por la cual para poder acceder a ella es necesario siempre partir del enunciado. Este puede tener indicadores explícitos que remitan a la enunciación como, por ejemplo, en el enunciado “me parece que mañana lloverá”. O también la enunciación puede estar ausente, elidida, como, por ejemplo, en el enunciado “mañana lloverá”. En este último caso se debe presuponer una referencia a sus condiciones de producción. El enunciado se presenta como un producto autónomo, independiente, que ha cancelado sus condiciones de enunciación. Sin embargo, necesariamente supone un “yo digo qué” que ha sido elidido, pero que sigue operando en su significación (Bertorello, 2008).

La presuposición recíproca de enunciado y enunciación es equivalente a la de producto y producción. Del mismo modo que un enunciado siempre remite a su enunciación, así también toda obra lleva las marcas de su producción. Una concepción de la producción como una instancia *sui generis* que se aparta del modelo tradicional de la causalidad adquiere un estatus muy preciso cuando se la interpreta de acuerdo con esta manera de concebir las relaciones entre enunciado y enunciación. La concepción heideggeriana del arte puede ser considerada como una mirada que recae sobre la condición naciente de la obra, que la percibe en su continuo originarse. Con esta afirmación Rubio intenta pensar la mutua implicancia de producción y producto. De acuerdo con la argumentación

que vengo desarrollando en este último apartado del capítulo, esta perspectiva genética puede interpretarse como la permanente referencia de la obra a sus condiciones de enunciación. La obra de arte como la puesta en obra de la verdad es el concepto con el que Heidegger expresa la referencia de la obra a sus condiciones enunciativas.

Así, entonces, se puede concluir que la relación que hay entre la fuerza icónica de una obra singular (como puede ser el cuadro de van Gogh) y la fuerza icónica del espacio de juego se presupone recíprocamente del mismo modo que el enunciado y la enunciación.

---

1. Sigo la traducción propuesta por Anna-Carolina Rudolf Mur en su versión española de *Theorie des Bildaktes*.↵
2. Bredekamp justifica esta concepción cosmológica del acto icónico a partir de una serie de autores que son las fuentes de su teoría. Para la caracterización de los artefactos y obras como sede del acto icónico se vale de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti (Bredekamp, 2015: 30-31 y 42); para la concepción de la vida como acto icónico toma como fuente de inspiración a Charles Darwin y a Aby Warburg (Bredekamp, 2015: 303-310); para la descripción de los entes inanimados como instancia del acto icónico recurre a Epicuro y a Charles S. Peirce (Bredekamp, 2015: 313-315).↵
3. En *Theorie des Bildakts* (2010) Bredekamp mantiene cierta cautela a la hora de designar a su propio discurso como una filosofía. En el prólogo de *Der Bildakt* (2015) hay una serie de indicaciones en donde se manifiesta expresamente a favor de la inclusión de su concepción del acto icónico dentro del campo de la reflexión filosófica. El acto icónico es una toma de posición filosófica ante la tradición moderna que absolutiza la posición del sujeto: "En la medida en que el *acto icónico* pretende un concepto más amplio del *anthropos* que una modernidad centrada ópticamente y vinculada al sujeto ha permitido, está en el centro de su intento una crítica del constructivismo moderno. [El acto icónico] se dirige a abrir al observador y al que comprende los artefactos formados a partir de una interacción en la que este no dispone en todo momento del curso del acontecer. En este sentido el *acto icónico* es una filosofía de la experiencia de formas autónomas y, por así decir, seudovivientes" (Bredekamp, 2015: 10; destacado en el original). En otro pasaje del prólogo Bredekamp llega incluso más lejos. Sitúa el concepto de acto icónico en el marco de una auténtica reflexión metafísica (*rückstürzende Metaphysik*) (Bredekamp, 2015: 19). De hecho, en el semestre de invierno de 2020 dicta un curso en el Institut für Kunst- und Bildgeschichte de la Universidad von Humboldt de Berlín al que titula *Die rückstürzende Metaphysik der Bildwissenschaft*.↵
4. Alberti propone esta definición de imagen a partir de la observación de raíces y otros objetos naturales que sugieren la idea de un trabajo humano. Bredekamp comenta que en el libro de Athanasius Kirchner *China ilustrata* (1667) ya estaba presente en el arte chino muchos siglos

antes que Alberti (Bredekamp, 2015: 42).↵

5. Con esta afirmación Bredekamp (2015: 57-58) toma distancia de las investigaciones previas que trazaron un paralelismo entre el acto de habla y las imágenes. Fundamentalmente se refiere a las investigaciones de Søren Kjorup. Para este autor la diferencia entre el acto icónico (*pictorial act*) y los actos de habla se centran en los medios. Uno utiliza las imágenes; el otro, el lenguaje.↵
6. Bredekamp cita muchos casos de obras hablantes en las que aparecen diversas variantes del vínculo reflexivo que la obra, al autodesignarse como un yo, posee con distintos interlocutores: el artista, el propietario, el usuario, etc. Incluso hay obras que advierten a posibles ladrones (Bredekamp, 2015: 74).↵
7. También aparece otra expresión sinónima: *Denkraum*.↵
8. Los versos que indican esa ubicuidad de la mirada del torso de Apolo son los siguientes: “Und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du muβt dein Leben ändern” (citado en Bredekamp, 2015: 244). La traducción al español es: “Ni centellara por cada uno de sus lados / como una estrella: porque aquí no hay un solo lugar donde no te vea. / Debes cambiar tu vida” (https://bit.ly/3DsBE9x).↵
9. Sigo la traducción de Anna-Carolina Rudolf Mur.↵
10. Sigo la traducción de Anna-Carolina Rudolf Mur. “Posición” da cuenta no solo del sentido espacial, sino también del cambio de las creencias o actitud ante algo.↵
11. El mismo destino le corresponde a Lacan (Bredekamp, 2015: 51, 54 y ss.).↵
12. La obra fuente es un artículo de Koch (2004).↵
13. Cf. el punto 1.1 del presente capítulo.↵
14. Por “lectura semiótica” alude a los trabajos de Lambert Wiesing.↵
15. Se refiere fundamentalmente al enfoque de Richard Wollheim.↵
16. Ellos son *Dichtung*, *Hervorbringung* y *Herstellung* (Rubio, 2017: 8).↵
17. Esta es la razón por la que en la conferencia de 1931 *Vom Ursprung des Kunstwerkes* no aparecen ejemplos de las artes pictóricas como el cuadro de van Gogh del ensayo de 1935-1936, sino que los ejemplos proceden de las artes plásticas: el templo de Apolo y la estatua de Zeus, además de la tragedia griega y la poesía de Hölderlin. Se trata, por lo tanto, de una concepción amplia del poetizar (*Dichtung*) que incluye las construcciones arquitectónicas, las estatuas y las lingüísticas (Rubio, 2013: 21-22).↵
18. Cf. el capítulo 2, apartado 3.2.↵

Capítulo 4. Ver el espacio semiótico: la enunciación icónica

El capítulo anterior tuvo como finalidad allanar el camino para un comentario sobre el lugar que tiene el acto icónico en el curso *Grundfragen der Philosophie*. Una vez establecido que no existe ningún impedimento conceptual para dicha tarea, es necesario mostrar directamente cómo aparece esta noción en el entramado conceptual del curso. La tesis central que intentaré justificar radica en que el concepto heideggeriano de producción (*Hervorbringung*) expresa cabalmente el acto icónico originario. Se trata de una fuerza instituyente, creativa, que amalgama espacio, luz y visibilidad. En este entramado radica la iconicidad originaria tal como la piensa Heidegger en 1937-1938. Como se sigue de lo dicho en el capítulo anterior, esta tesis toma como punto de partida la interpretación de Roberto Rubio sobre la exhibición originaria y el concepto de amalgama con el que Hans Ulrich Gumbrecht reflexiona sobre las relaciones entre la presencia efectiva y el lenguaje.

Voy a desarrollar esta tesis en tres apartados. El primero es introductorio. Abordaré un problema complejo y ambiguo del vocabulario de Heidegger: me refiero al sentido metafórico del concepto del claro (*Lichtung*). Intentaré mostrar que Heidegger amalgama en esta noción el espacio y la luz. La idea central de este punto radica en sostener que la noción de acto icónico como fuerza que instituye el espacio de juego reúne en sí misma el concepto de espacio y de luminosidad. En el segundo voy a referirme al modelo de producción tal como aparece en *Die Grunfragen der Philosophie*. El objetivo fundamental de este

segundo momento es mostrar que el concepto de producción describe la fuerza icónica del espacio de juego.

Por último, en el tercer apartado, me centraré en la figura antropológica de la enunciación icónica. La fuerza del acto icónico junto con la fuerza interrogativa instituye el espacio de juego. Como resultado de ello, se produce una transformación de la figura antropológica de la enunciación. Mientras que la fuerza interrogativa transforma el *lógos* cuyas marcas materiales son las signaturas de los nombres propios, la fuerza del acto icónico transforma la mirada. Ciertamente se trata de figuras de la enunciación que están estrechamente vinculadas. Como expuse en el capítulo 2, el *lógos* de la fuerza interrogativa no tiene el sentido del decir, sino del mostrar. La mirada que instituye el acto icónico se inscribe en el campo mostrativo.

1. Las imágenes fundamentales de la *Lichtung*

En su inmenso libro *El Danubio*, Claudio Magris, cuando recorre la Selva Negra para descubrir el nacimiento del río y llega a Messkirch, describe el concepto de *Lichtung* con las siguientes palabras:

> En la *Lichtung*, en el luminoso calvero [*slargo luminoso*] del bosque que, al igual que los claros de mi Monte Nevoso, no tiene nada de aprehensible, pero es el horizonte en el que aparecen las cosas, Heidegger simbolizó la superior humildad del pensamiento como lugar en el que se escucha el Ser (Magris, 2003: 42).

En la metáfora de la *Lichtung* hay una referencia al espacio y a la luz. Magris la describe como un lugar en el que las cosas se hacen visibles, pero que se sustrae a la mirada. Este doble significado del claro es, a mi juicio, un rasgo que Heidegger mantiene en las obras de la década de los 30. Sin embargo, no siempre sostuvo la misma postura. En la década de los 20 se puede descubrir una primacía de la metáfora de la luz. En sus

obras tardías de los años 60, por el contrario, se decide por una interpretación espacial.

En este primer apartado del capítulo voy a hacer un recorrido por algunas obras paradigmáticas de esas décadas a fin de ilustrar las distintas posturas que Heidegger asumió ante las dos metáforas que constituyen el claro. En el primer punto voy a tratar los dos extremos en donde predomina, o bien la metáfora de la luz, o bien la metáfora espacial. En el segundo, voy a considerar algunas obras de los años 30 donde se amalgaman las metáforas lumínica y espacial. Dejo estos textos para el final de la exposición, porque a este período pertenece el curso de 1937-1938 *Grundfragen der Philosophie*. También aquí voy a aludir a dos conferencias sobre Hölderlin de 1943 en las que Heidegger introduce una tercera línea de lectura. El claro no solo tiene un sentido lumínico y espacial, sino también pasional.

1.1. La *Lichtung* como luz o como espacio

A lo largo de las *Marburger Vorlesungen* (1923-1928) Heidegger propone una interpretación del concepto de *Lichtung* que remite fundamentalmente a la metáfora de la luz. La referencia histórica fundamental es la concepción aristotélica del entendimiento (*GA* 18: 200-201). En el curso del semestre de verano de 1925 *Prolegomena zur Geschichte des Zeitsbegriffs* interpreta la expresión latina *lumen naturale* como un rasgo que describe exclusivamente al *Dasein*. Solo este ente tiene el rasgo de la luz. Los otros entes no son ni luminosos ni oscuros. Están más allá de estas categorías. Heidegger establece la diferencia ontológica que hay entre el *Dasein*, al que se le puede atribuir la luz y la opacidad, y un ente que no es ni transparente ni opaco:

> Al *Dasein* humano le pertenece el *lumen naturale*. El *Dasein* tiene por sí mismo, por su naturaleza, en lo que es, una luz [*Licht*]. Está determinado en sí mismo por una luz. Si lo explicitamos significa que una mera cosa, una piedra no

> tiene por sí misma una luz; es decir, lo que es y el modo en que es respecto de su entorno, en la media en que se pueda hablar en general de un entorno para una piedra, es sin visión [*Sicht*]. No podemos decir que sea oscura [*dunkel*], en la medida en que la oscuridad es el negativo de la luz. Solo hay oscuridad donde pueda haber luz. El modo de ser de una mera cosa está más allá, o más acá, de la luz y la oscuridad (*GA* 20: 411-412).

Sein und Zeit recoge esta caracterización del *lumen naturale*. La reinterpreta desde un punto de vista ontológico como *Lichtung*. La metáfora de la luz domina también en esta relectura. La distinción entre la expresión latina *lumen naturale* y la alemana *Lichtung* se funda en la diferencia ontológica entre la originalidad del ser del *Dasein* y el carácter derivado del ente.

> La imagen óntica [*die ontisch bildete Rede*][1] del *lumen naturale* en el hombre no mienta otra cosa que la estructura ontológico-existenciaria de este ente que *es* en el modo de ser su Ahí. Está "iluminado" [*beleuchtet*] significa: claro [*gelichtet*] en sí mismo en tanto ser en el mundo, no por medio de otro ente, sino de modo tal que él mismo es el claro [*Lichtung*] (*GA* 2: 177; destacado en el original).

La claridad constitutiva del ser del *Dasein* sigue la metáfora de la luz. Si bien la referencia a la apertura (*Ahí*) es un rasgo determinante de la *Lichtung* y, por lo tanto, la dimensión espacial es ineliminable, considero que, cuando se confronta este famoso pasaje de *Sein und Zeit* con el del curso de 1925 citado anteriormente, no deja lugar a dudas de que la significación dominante del claro tiene que ver con la lucidez. La espacialidad no se elimina por completo. Aparece como un trasfondo, como un significado secundario. Hay otro pasaje de

Sein und Zeit donde la dimensión espacial aparece casi a la misma altura que la metáfora de la luz:

> El ente que lleva el título *Da-sein* está *iluminado* [*gelichtet*]. La luz que constituye la iluminación [*Gelichtetheit*] del *Dasein* no es la fuerza que está ahí ónticamente y la fuente de una claridad radiante [*austrahllende Helligkeit*] que sucede de vez en cuando en el ente. Lo que ilumina esencialmente a este ente, esto significa: lo que lo hace para sí mismo tanto "abierto" [*offen*] como "claro" [*hell*], fue determinado antes de toda interpretación temporal como cuidado [...]. *La temporalidad extática ilumina originalmente el Ahí* (*GA* 2: 464; destacado en el original).

Pareciera que la expresión "tanto abierto como claro" pusiera al mismo nivel la espacialidad y la luz. Sin embargo, la orientación argumentativa del pasaje, que se dirige a establecer que la fuente de iluminación del ser del *Dasein* es su constitución temporal, continúa dándole prioridad a la metáfora lumínica. No solo porque hay más menciones de palabras que remiten a la luz y tan solo una única referencia al espacio, sino también porque la tesis central del pasaje es que la temporalidad es la fuente de luz.

En los cursos que siguen a *Prolegomena zur Geschichte des Zeitsbegriffs*, Heidegger retoma el criterio ontológico para distinguir entre la lucidez constitutiva del ser del *Dasein* y la exclusión del ente del campo lumínico. O para ser más preciso: la diferencia entre la comprensión del ser constitutiva de la trascendencia del *Dasein* y un ente que se vuelve inteligible en la medida en que comparece en el espacio de manifestación. La metáfora de la luz sigue siendo la clave para articular la diferencia ontológica.

Este camino que comienza en los cursos de Marburgo[2] llega hasta finales de la década de los 20 cuando, en el curso del semestre de invierno de 1929-1930 *Die Grundbegriffe der*

Metaphysik, Heidegger apela a la expresión de Schelling “la mirada lúcida” para dar cuenta de la proyección del ser como la institución de la diferencia ontológica:

> El proyectar en tanto desencubrir [*entbergen*] de la posibilitación es el acontecer histórico [*geschehen*] de la diferencia entre ser y ente. El proyecto es la irrupción de este “entre” de la diferencia […]. El proyecto revela [*enthüllen*] el ser del ente. Por ello, como podemos decir en referencia a una palabra de Schelling, él [se refiere al proyecto] es la mirada lúcida [*Lichtblick*] hacia lo posible-posibilitante en general. La mirada hacia la luz desgarra la oscuridad como tal, da la posibilidad de todo ocaso cotidiano, en el que ante todo y las más de las veces miramos el ente, lo dominamos, lo sufrimos y nos alegramos de él. La mirada lúcida hacia lo posible abre al que proyecta para la dimensión de “lo uno o lo otro”, de “esta u otra manera”, del “qué”, del “es” y del “no es”. Recién cuando esta irrupción acontece históricamente se vuelve posible el “sí” y “no” y el preguntar (*GA* 29-30: 529-530).

La trascendencia del *Dasein*, el proyectar comprensivo en su dimensión histórica, instituye un espacio de mediación (entre) en el que se funden y se distinguen el ser del ente. La irrupción de la diferencia se rige por la lógica de la explosión. Ciertamente que la dimensión espacial de este acontecimiento está aludida con la preposición “entre”. Sin embargo, la caracterización de esta institución de la diferencia como una mirada lúcida que desgarra la oscuridad subordina la metáfora espacial a la lumínica.

En tres textos de la década de los 60 Heidegger reformula su concepción del claro. A diferencia de los distintos pasajes que acabo de citar, en los que la metáfora de la luz tiene una primacía sobre la metáfora espacial, en *Zollikoner Seminare*[3],

Das Ende der Philosophie und die Ausgabe des Denkens (1964) y en *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*[4] (1967) Heidegger afirma taxativamente que la metáfora lumínica está subordinada a la espacial.

Voy a detenerme solo en *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* ya que en esta conferencia Heidegger desarrolla más su argumentación. Los otros dos textos recogen lo que se afirma aquí. El pasaje en el que aparece sin lugar a duda la primacía del espacio sobre la luz es el siguiente:

> Llamamos a esta apertura, que hace posible el dejar aparecer y el mostrar, el claro. La palabra alemana *Lichtung* es, desde un punto de vista de la historia de la lengua, una traducción calcada de la francesa *clariríère*. Está formada de acuerdo con las palabras más antiguas *Waldung* [bosques] y *Feldung* [campo]. La *Waldlichung*, el claro del bosque, se experimenta en su diferencia con el bosque cerrado, en el lenguaje más antiguo se llama *Dickung* [espesura][5]. El sustantivo *Lichtung* remite al verbo *lichten* [aclarar un bosque]. El adjetivo *licht* [luminoso] es la misma palabra que *leicht* [ligero][6]. *Etwas lichten* significa: aligerar, liberar, abrir algo como, por ejemplo, liberar al bosque en un lugar de árboles. Lo liberado de esta manera es el claro [*Lichtung*]. *Das Lichte* en el sentido de lo liberado y abierto no tiene que ver, ni desde un punto de vista lingüístico ni desde un punto de vista temático, con el adjetivo *licht*, que significa *hell* [luminoso, claro]. Esto debe tenerse en cuenta para la diferencia entre *Lichtung* [claro] y *Licht* [luz]. Sin embargo, existe la posibilidad de una conexión temática entre ambos. La luz [*Licht*] puede irrumpir en el claro [*Lichtung*], en su [lugar] abierto, y hacer jugar en él la claridad [*die Helle*] con la oscuridad [*der Dunkel*]. Pero nunca la luz crea en primer lugar el claro, sino esta, la luz, supone aquel, el claro (*GA* 14: 80-81).

Este largo texto provee dos argumentos para justificar la primacía del espacio sobre la luz. El primero de ellos es de carácter etimológico. De acuerdo con la reconstrucción lingüística que Heidegger propone, la palabra *Lichtung* remite primeramente al concepto espacial de lo abierto, lo despejado o liberado. En segundo lugar, postula una imagen desde la cual debe comprenderse la fundamentación espacial de la luz. Es decir, el hecho de que el espacio es el fenómeno originario que hace posible el sentido de la luz. Esta imagen es la del bosque cerrado por la aglomeración de árboles que impide el ingreso de la luz. Recién cuando se despeja un sector y se lo libera de los árboles puede existir la posibilidad de que irrumpa la luz e ilumine el lugar. Esta imagen expresa no solo la prioridad temporal del espacio respecto de la luz, sino la prioridad de principio que tiene el claro respecto de la visibilidad. Heidegger menciona este tipo de primacía del espacio unas líneas después cuando, remitiéndose a Goethe, afirma que el claro es un fenómeno originario [*Ur-Phänomen*], una cosa originaria [*Ur-Sache*] (*GA* 14: 81). El espacio de la *Lichtung* es la instancia irrebasable del sentido.

1.2. La *Lichtung* como hibridación de luz y espacio

En el semestre de invierno de 1931-1932 Heidegger dicta el curso *Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*[7]. Cuando interpreta la alegoría de la caverna da varias indicaciones sobre el sentido que tiene la imagen de la luz y del claro. En distintos pasajes se puede observar que la *Lichtung* amalgama el punto de vista espacial y el lumínico. A diferencia de los textos que abordé en el punto anterior en donde Heidegger establecía una primacía, o bien de la luz, o bien del espacio, en los cursos de los años 30 ninguna de las dos imágenes tiene una prioridad en la constitución del claro.

El tratamiento de la metáfora de la luz abarca todo un vocabulario que está interrelacionado: la luz (*Licht*), el ver (*sehen*), el percibir (*Vernehmen*), la claridad (*Helligkeit*), la

mirada lúcida (*Lichtblick*), la transparencia (*Dursichtigkeit*), el claro (*Lichtung*), la oscuridad (*Dunkelheit*) y la opacidad (*Undurchsigtigkeit*). Heidegger trata el sentido de toda esta red conceptual desde un punto de vista fenomenológico. Con ello se afirman dos cosas. Por un lado, excluye de su interpretación cualquier mirada fisicalista o psicológica sobre la luz. Por otro, establece que el objeto de investigación es exclusivamente el fenómeno de la luz. Es decir, aquello que se muestra en "nuestra inmediata conducta visual" (*GA* 34: 53) en "nuestro ver natural" (*GA* 36-37: 154).

Una vez determinado el lugar al que pertenece el fenómeno de la luz, expone cuál es su sentido. Ciertamente que el trasfondo de esta explicación es la alegoría de la caverna y la teoría de las ideas. Solo voy a centrarme en aquellos pasajes donde aparece el claro como una amalgama de luz y espacio. No voy a hacer una exposición detallada de todo el vocabulario lumínico, sino tan solo me concentraré en aquellos textos donde se pueda leer la ambigüedad constitutiva del claro. Hay, a mi juicio, dos momentos clave. En primer lugar, cuando afirma que la luz y la claridad son la condición de posibilidad de lo visible. No pueden ser percibidas como cualquier objeto sensible porque no son una cosa, sino, por el contrario, son lo que hace posible la percepción de lo visible. Se trata, por lo tanto, de una instancia irrebasable[8].

En este primer momento Heidegger propone una explicación etimológica del término "claridad" como una transposición del campo del sonido al campo de lo visible. *Helle* (claridad) proviene de *hallen* (sonar, resonar) (*GA* 34: 54-55). Para que sea posible esta transposición es necesario un término en común. Esta mediación es de carácter espacial. En efecto, el sonido y la luz se extienden, se propagan a través de un espacio, recorren una trayectoria. Por ello la transparencia es la esencia de la luz y la claridad (*GA* 34: 55). Esta afirmación se funda en el significado que tiene la preposición "a través"

(*durch*) en el término alemán *Durchsigtichkeit* (transparencia). Se trata de una visión que penetra y recorre un espacio[9]. Un vidrio, por ejemplo, es transparente, hace pasar la luz a través de él. Sin embargo, la claridad no tiene el mismo tipo de transparencia que el vidrio:

> El vidrio y el agua, y todas las cosas semejantes, *presuponen* la claridad [*Helle*]. Solo en la luz tales cosas son transparentes y permite[n] ver algo a través de sí misma[s]. La visión en general y por eso tal transparencia se vuelve recién posible por medio de la luz. También la luz (la claridad) es transparente, pero en un sentido estricto: como lo propiamente transparente en primera instancia. Vemos dos cosas: la luz deja pasar por primera vez el objeto *para* la mirada en tanto [es] algo visible, y deja pasar la mirada que mira [*der sehende Blick*] *hacia* un objeto que tiene que verse. La luz es *lo que deja pasar* [*das Durchlassende*]. La claridad es la visibilidad (*lo* visible), la extensión [*die Ausbreitsamkeit*], la apertura de lo abierto. Con ello hemos determinado la esencia propia de la claridad: ella hace posible a las cosas mostrarse a la mirada, ofrecer un aspecto para la visión en el sentido reducido del percibir [*vernehmen*] por medio del sentido de la vista (*GA* 34: 55-56, destacado en el original).

En este texto Heidegger define la luz en términos espaciales. Su transparencia expresa su porosidad, es decir, un espacio de mediación que posibilita el encuentro entre la mirada y lo visible. Si bien el texto afirma explícitamente que la luz es la condición de posibilidad irrebasable de lo visible y la percepción, sus rasgos constitutivos son espaciales: dejar pasar, extender, abrir. La espacialidad de la luz describe la fusión de las dos metáforas fundamentales de la manifestación.

Heidegger vuelve nuevamente sobre esta amalgama del espacio y la luz cuando trata la relación entre luz y libertad. La

liberación de los prisioneros en la alegoría de la caverna no solo tiene el sentido negativo del librarse de algo, sino también, y fundamentalmente, posee una significación positiva: la libertad radica en un “ascenso hacia la luz del día” (*GA* 34: 59). Se trata de un recorrido en el que gradualmente uno se va acostumbrando a la luz. Como resultado de este ascenso el ver se vuelve una mirada lúcida. Heidegger retoma esta expresión de Schelling que había analizado en el curso de 1929-1930. La esencia de la libertad es la mirada lúcida. Su sentido es el siguiente: “Dejar previamente que nazca [*aufgehen*] la luz y vincularse [*binden*] a la luz” (*GA* 34: 60).

La mirada lúcida es la competencia que adquiere el prisionero que se libera y recorre el camino hacia la luz del día. A este ascenso Heidegger lo llama libertad porque de lo que se trata es justamente de la proyección del ser. La mirada lúcida es un acto creativo[10] por medio del cual se instituye el espacio de la manifestación que hace posible nuestra cercanía con los entes. Es en el contexto del análisis del vínculo entre la mirada lúcida y la libertad donde Heidegger vuelve nuevamente sobre el sentido del claro.

> Inmediatamente nos preguntamos ahora: ¿qué tiene que ver la luz con la libertad propia?, ¿acaso hace *más libre* al ser libre la relación con la luz? ¿Qué *acontece* con la luz[11]? La luz ilumina [*leuchten*], se extiende como claridad [*Helle*]. Decimos con más exactitud: la luz aclara [*lichten*]. [...]. Hablamos del “claro del bosque”; esto significa un lugar que está *libre* de árboles y *libera* el tránsito, la visión que atraviesa [*Durchblick*]. *Aclarar* significa, por lo tanto, liberar, hacer libre. La luz aclara, hace libre, da paso. Lo oscuro cierra: no deja que las cosas se muestren, las oculta (*GA* 34: 59; destacado en el original).

En este fragmento se puede ver el recorrido que amalgama

de un extremo a otro las imágenes de la luz y el espacio. Heidegger comienza con la concepción tradicional de la luz como iluminación. Después explicita su sentido mediante una expresión que hibrida el espacio y la luz: "se extiende como claridad". A continuación, introduce el verbo "aclarar", que refuerza la ambigüedad ya que tiene tanto un sentido lumínico (iluminar) como espacial (despejar). Hasta que en el final del texto aparecen otras expresiones que alternan entre un sentido espacial, como la liberación de un espacio de tránsito que permite pasar, y un sentido lumínico, como la mirada que atraviesa y lo oscuro que oculta. El texto no resuelve la tensión entre espacio y la luz. Se mantiene en la fusión de los dos sentidos.

El tratamiento del claro en el curso de 1937-1938 *Grundfragen der Philosophie* es el mismo que aparece en el curso de 1931-1932. Heidegger mantiene la ambivalencia respecto de su sentido espacial y lumínico. El único aspecto que cambia respecto de los textos anteriores es que introduce en el claro una dimensión constitutiva de opacidad: el ocultarse a sí mismo. El pasaje decisivo es el siguiente:

> Pero como el ente y lo conocido como ente está en el claro, el *Seyn* se revela, sin embargo, en cierto sentido. Su ocultarse [*Sichverbergen*] es, por ello, de una índole originariamente propia. Él [se refiere al ocultarse] se muestra y se retrae al mismo tiempo. Este *denegarse vacilante* [*dieses zörgernde Sichversagen*] es aquello que se aclara propiamente en el claro y aquello a lo que nosotros las más de las veces no prestamos atención –análogamente [*entsprechend*] a nuestro comportamiento en medio del ente que, por ejemplo, al estar en un claro del bosque o al dar de golpe [*stoßen*] con él, nosotros solo vemos aquello que se encuentra allí: el sitio libre [*der freie Platz*], los árboles que están alrededor y no precisamente [vemos] la luz [*das Lichte*] del claro mismo. Del mismo modo que la

> apertura no es sola y simplemente la condición de oculto [*Unverborgenheit*] del ente, sino el claro para el ocultarse, así tampoco este ocultarse no es un mero estar ausente, sino una denegación vacilante (*GA* 45: 210-211; destacado en el original).

La vacilación del autoocultarse o denegarse del *Seyn* radica en su doble condición de mostración y sustracción. El claro aparece en este texto como un lugar que, al mismo tiempo, se muestra y oculta. Esta doble condición fusiona la luz con el espacio. Una página antes de este fragmento, Heidegger es aún más explícito con esta hibridación. Llama al claro del bosque como un "lugar libre y luminoso [*eine freie, helle Stelle*]" (*GA* 45: 209).

Con esta última referencia textual cerramos este punto, cuyo único objetivo era documentar la ambigüedad del claro en las obras de los años 30. Vimos que, a comienzo de la década, cuando interpreta la alegoría de la caverna, amalgama de luz y espacialidad, y que a finales de la década mantiene esa misma postura en el curso *Grundfragen der Philosophie*. En la década de los cuarenta Heidegger añade una nueva isotopía en la concepción del claro. En 1943 da una conferencia sobre Hölderlin: *Heimkunft/an die Verwandten* (1943). En ella propone una lectura tensiva de la *Lichtung*. El claro no solo es un espacio luminoso, sino también una fuerza pasional. El concepto clave de este nuevo aspecto es el de apacibilidad o serenidad (*Die Heitere*). Voy a aplazar este nuevo aspecto del claro para el próximo capítulo, en el que trataré la fuerza pasional del espacio semiótico.

2. La producción del espacio semiótico como enunciación icónica

2.1. Reflexiones preliminares sobre producción e iconicidad

En el apartado anterior vimos que en los cursos de los años 30 Heidegger concibe el espacio de juego como una amalgama de espacio y luz. El espacio semiótico fue descripto de manera estática, es decir, como una instancia que ya está constituida. La posibilidad de afirmar que el claro da cuenta de la enunciación icónica solo surge si se deja esta mirada estática y se interroga por su origen. Solo si se introduce una perspectiva dinámica que se interroga por la fuerza que instituye la amalgama de luz y espacialidad se vuelve posible interpretar el espacio de juego como el concepto clave que da cuenta de la enunciación icónica.

En el tercer apartado del capítulo anterior elaboré el sentido del concepto de enunciación icónica como corolario de la discusión crítica de la teoría del acto icónico de Bredekamp. Allí propuse interpretar el concepto de acto icónico como una instancia enunciativa. El carácter icónico de esta instancia radica fundamentalmente en dos aspectos complementarios. En primer lugar, en que el rasgo específico de la iconicidad remite a las condiciones de producción de las imágenes. Tal como quedó claro en la exposición y crítica de la teoría de Bredekamp, el carácter icónico de una imagen no está primeramente en su condición óptica, sino, más bien, en el hecho de ser producto o artificio. En segundo lugar, la dimensión visual de la imagen, si bien no es lo primero, tampoco es un rasgo que se puede eliminar por completo. Lo decisivo de este aspecto es que la imagen es portadora de una mirada. Si se reúnen estos dos rasgos, entonces resulta que la enunciación icónica expresa el poder de las imágenes para instituir una mirada.

Así descripta, pareciera que la enunciación icónica se asemeja a la magia en la medida en que las imágenes tienen la capacidad causal de producir determinados efectos. Sin embargo, tal como expusimos en el capítulo anterior, la

producción icónica no se rige por la lógica de la causalidad física, sino más bien por la lógica de la explosión. Se trata de una fuerza creativa que transforma la posición subjetiva del receptor en su totalidad: su pensamiento, sentir y obrar. Dicho sintéticamente: la fuerza de la enunciación icónica transforma la mirada. Es a raíz de este poder transformador que se puede concebir la relación entre las imágenes y el receptor como un quiasmo o amalgama de miradas. El espacio de pensamiento que abre la enunciación icónica es justamente este quiasmo. En el encuentro transformador de los dos puntos de vista se produce, se crea o explota el pensamiento.

La enunciación icónica es, en definitiva, la producción de una mirada, de un espacio de reflexión, de una voz que mira, piensa y habla por sí misma. No necesita recurrir a una instancia exterior a ella. Es una mirada encarnada en la hibridación de dos cuerpos. Sin embargo, esta hibridación no puede ser pensada de acuerdo con el modelo fisicalista de la corporalidad. El cuerpo en el que se encarna la enunciación icónica es el cuerpo humano (*Leib*). A diferencia del cuerpo orgánico (*Körper*), sus fronteras no terminan en la piel, sino que se extienden siguiendo los horizontes de sentido que proyecta. La razón de esta flexibilidad de los límites radica en que el cuerpo humano es aquel que el *Dasein* posee como propio. La referencia del cuerpo al ser del *Dasein*, a su existencia, tiene como consecuencia que se constituya como la sede de la proyección del ser. Así, entonces, el quiasmo de las miradas, que surge a partir del encuentro de dos cuerpos y que, como tal, se instituye como la sede de la enunciación icónica, es la hibridación que surge cuando se cruzan y se amalgaman dos proyectos de sentido: el de la imagen y el del receptor.

La tesis principal del presente capítulo radica en afirmar que el problema de la fundamentación de la verdad, tal como Heidegger lo trata en los capítulos 2 y 3 de la parte principal del curso de 1937-1938, puede ser considerado como una

auténtica reflexión sobre la enunciación icónica. Heidegger sostiene que, para que la fundamentación de la verdad pueda salirse del modelo causal, tiene que ser concebida como una producción (*Hervorbringung*). Intentaré mostrar que el modo como Heidegger concibe la producción puede ser leído como la elaboración de una enunciación icónica.

Antes de comenzar con el comentario de *Die Gundfragen der Philosophie* querría detenerme en dos textos anteriores en los que se pueden ver ya los primeros indicios de la enunciación icónica. En el curso de 1931-1932 *Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* hay un pasaje en el que Heidegger describe la comprensión del ser como la institución de una imagen previa, de una mirada desde donde un ente determinado cobra inteligibilidad. El pasaje es el siguiente:

> Comprender, como dijimos antes, significa: poder estar-ante [*vor-stehen*] una cosa, abarcarla con la vista [*übersehen*], atravesar con la mirada [*durchschauen*] su plan de construcción [*Bauplan*]. Comprender el *ser* quiere decir: proyectar de antemano la ley de la esencia y la estructura de la esencia [*Wesensbau*]. Llegar a ser libre para el ente, estar-en-la-luz [*ins-Licht-setehen*], significa realizar [*vollziehen*] el *proyecto del ser* en que el aspecto [*Anblick*] (la imagen [*Bild*]) del ente es proyectado previamente y puesto delante [*vorhalten*] para, estando de este modo en la visión de ese aspecto, conducirse respecto del ente. *Cómo* semejante libertad en tanto proyecto preconfigurante del ser [*vorbildender Seinsentwurf*] posibilite por primera vez un acercamiento el ente, queremos aclararlo brevemente con tres ejemplos fundamentalmente diferentes (*GA* 34: 61; destacado en el original).

Este denso fragmento reúne, a mi juicio, todos los elementos constitutivos de la enunciación icónica. Lo que

Heidegger quiere ilustrar es el modo en que la comprensión del ser está presupuesta en las diversas regiones ontológicas que las distintas ciencias investigan[12]. Ejemplifica esta tesis en el campo de la física, la historiografía y el arte. La investigación científica de la naturaleza, de la historia y del arte solo es posible si previamente se instituyó una mirada lúcida, un proyecto de ser, que configura o estructura el sentido de cada una de esas regiones. La comprensión del ser tiene el sentido dinámico de una proyección que instaura una mirada, visión o luz, que traza la figura o imagen configurante desde la cual podemos conducirnos con sentido respecto del ente. No solo aquí aparece el rasgo óptico de la iconicidad, sino también el rasgo de la producción: la proyección de la estructura de la esencia, la proyección preconfigurante tiene el sentido dinámico de las condiciones de producción que instaura un espacio luminoso que hace posible nuestra cercanía con los entes. Adviértase que el texto distingue claramente dos sentidos de la imagen. El primero es el que acabo de exponer. Hay una protoimagen configurante que no es otra cosa que la mirada lúcida que estalla cada vez que se pone en acto el proyecto del ser. La institución de esta luminosidad hace posible que podamos tener un trato cercano con los entes. Y es aquí donde aparece el segundo sentido de la imagen. En efecto, el ente que comparece ante nosotros se descubre bajo un aspecto o imagen. Así, entonces, hay una relación de fundamentación entre la imagen prefigurada en la luz de la proyección del ser y la imagen del ente (su aspecto) que está ante nosotros. Como se puede inferir de lo que acabo de decir, la fundamentación es posible sobre la base de la diferencia ontológica.

El ejemplo del arte es muy interesante por dos razones. En primer lugar, porque la obra de arte instituye una mirada esencial (*Wesensblick*) que posibilita el descubrimiento de las cosas. La experiencia artística cae por fuera del campo de la estética. Se trata, más bien, de una experiencia ontológica. El

descubrimiento de lo real no se da en la ciencia, sino en el arte y la filosofía (*GA* 61: 64). En segundo lugar, porque esta manera de concebir el arte es la que conduce al segundo pasaje en el que se pueden leer los indicios de una enunciación icónica. Este nuevo fragmento está en el ensayo de 1935-1936 *Der Ursprung des Kunstwerkes*. El título lleva una nota al pie en el que Heidegger aclara el sentido ontológico del arte. Lo concibe como el acontecimiento (*Ereignis*) de la producción del claro del ocultarse. El término alemán *Hervorbringung* (producción) está escrito de modo tal que cada uno de sus componentes está separado por un guion[13], razón por la cual el producir no quiere decir fabricar una cosa, sino traer (*bringen*) algo, desde un lugar (*her)* (el ocultamiento) hacia adelante (*vor*) (lo desoculto). La trayectoria que recorre la producción finaliza cuando el acontecer se alberga en una configuración (*Ge-Bild*). El *Ereignis* describe todo este recorrido que culmina en la iconicidad de la obra de arte, es decir, en un territorio singular, sensible y perimetrado. Ahora bien, la iconicidad no se reduce solo a la figura de la obra, sino también, y en un sentido más radical, describe todo el proceso de producción del *Ereignis*. Esta afirmación solo sale a la luz cuando el lector se remite al pasaje de la conferencia *Heimat und Sprache* que el propio Heidegger indica en la nota mencionada. Claramente se trata de una lectura retrospectiva de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. La conferencia es de 1960. El fragmento de *Heimat und Sprache* es el siguiente:

> "Formar" [*bilden*] proviene del verbo *pilon* en antiguo alto alemán, que significa impeler [*stoßen*], empujar [*treiben*], empujar hacia delante [*hervortreiben*]. Formar es traer-delante-desde [*her-vor-bringen*], a saber: delante en lo desoculto y manifiesto, desde lo oculto y autoocultante. Lo traído-delante en este sentido, es decir, lo formado es la configuración [*Ge-Bild*]. En tanto aparece [*zum Vorschein kommen*] y con ello luce [*scheinen*], ofrece este un aspecto

> y es, como configuración, la figura [*Bild*] originaria. Toda copia e imitación es figura en un sentido derivado. Esto se encuentra ya en el sustantivo latino *imago,* del cual procede *imitari* –imitar, formar posteriormente–. La palabra ícono, que proviene del griego, tiene en cambio un sentido más profundo. Procede del verbo *eíko*, que significa: retroceder ante algo y así dejarlo advenir y con ello dejarlo aparecer. La figura pertenece originariamente al traer-delante, y no al revés[14] (*GA* 13: 171).

El texto propone una concepción de la producción que está directamente vinculada con la iconicidad. Heidegger establece una equivalencia entre producir (*hervorbringen*) y formar (*bilden*). Esta equivalencia anuda los diferentes sentidos que tiene en alemán el verbo *bilden* y el sustantivo *Bild*. En primer lugar, se trata de una fuerza. Tiene claramente un sentido performativo, realiza una acción. En segundo lugar, esa fuerza es la que permite el recorrido de una trayectoria narrativa que tiene un punto de partida (el autoocultamiento) y un punto de llegada (el desocultamiento o lo manifiesto). En tercer lugar, la fuerza que recorre esta trayectoria narrativa posee una dimensión lumínica. Al final del recorrido luce, brilla y se muestra. En cuarto lugar, la fuerza que conduce este proceso de manifestación tiene un poder configurador. Si nos situamos de nuevo en el punto de vista del fin de la trayectoria, se puede afirmar que nace una figura, imagen, forma o estructura a la que Heidegger le asigna el carácter originario del ícono. En el contexto de *Der Ursprung des Kunstwerkes* eso que se manifiesta visiblemente dentro de los límites de su figura es la obra de arte. Y, por último, en la medida en que la fuerza productiva[15] no es una causa, sino un proceso que no se cancela una vez que terminó, sino que, por el contrario, permanece operando activamente en la figura final, se puede decir también de ella que pertenece a la iconicidad originaria.

El ícono y la fuerza que lo produjo constituyen una unidad que puede ser vista, o bien desde la trayectoria que la origina, o bien desde el ícono visible concebido como el resultado de ese proceso.

Así, entonces, como conclusión de esta consideración preliminar sobre el vínculo entre producción e iconicidad, se puede decir que la idea de una enunciación icónica en el pensamiento de Heidegger tiene que ser localizada en el problema de la proyección del ser y en el *Ereignis* como el proceso de fundación del espacio de juego.

2.2. Esencia y percepción

En este punto y en el que le sigue voy a abordar el tema central de este capítulo del libro. Comentaré aquellos pasajes del capítulo segundo y tercero de la parte principal de *Grundfragen der Philosophie* donde se puede leer una elaboración del concepto de enunciación icónica. Para lograr este objetivo comenzaré retomando el argumento principal del curso de 1937-1938.

Tal como expuse en el capítulo 1 de este libro cuando traté el concepto de espacio de juego, Heidegger se propone en *Grundfragen der Philosophie* reflexionar sobre la esencia de la verdad. Para ello toma como punto de partida una proposición verdadera y retrocede hasta su esencia. Esta noción no expresa el punto de vista tradicional, según el cual la esencia es un concepto universal que da cuenta del contenido invariante de una cosa. Retroceder a la esencia quiere decir localizar el fundamento de la verdad. Remitir la proposición a su lugar de origen. Tal como lo había establecido en el acápite 44 de *Sein und Zeit*, el fundamento de la verdad no es otra cosa que la apertura. Sin embargo, a finales de los años 30, esta apertura adquiere una nueva significación. Ya no se trata solo del espacio de juego que instituye el ser del *Dasein* cuando abre su ser en la comprensión, disposición afectiva y discurso. Esta manera de concebir la apertura adopta ahora una dimensión

histórica fundamental. Heidegger indaga en el curso de 1937-1938 el fundamento de la verdad de la proposición como una fuerza histórica cuyo poder determinante nos embarga y constituye nuestro presente. El retroceso a la procedencia histórica del espacio de juego asume ahora el signo de ser un acontecimiento histórico (*GA* 45: 44).

Esta manera de tratar metodológicamente el problema de la verdad lleva consigo necesariamente una meditación histórica sobre la noción de esencia. En el capítulo 1 del presente libro ya hice referencia a esta problemática. Voy a retomarla nuevamente aquí para añadir un aspecto que en aquel momento dejé en suspenso: me refiero al vínculo que hay entre esencia y percepción.

Heidegger lleva a cabo una meditación histórica sobre el vocabulario que Platón y Aristóteles emplean para describir el concepto de esencia. Si bien hay una diferencia en los términos de cada uno de estos pensadores, Heidegger considera que Aristóteles continúa en la misma senda que abrió Platón. Su concepción de la esencia es básicamente platónica. Con ello quiere decir que el hilo conductor del vocabulario aristotélico es el concepto de idea.

> Lo que existe [*Seiend*] en las cosas singulares que nos rodean y sus relaciones no es, para los griegos, lo "*aquí y ahora, y de tal o cual manera*", el esto en cada caso particular [*das je besondere Dieses*], sino al revés aquello *que* en cada caso es lo singular particular [*das einzelne Besondere*] y lo que es visto de antemano es *la idea*. A pesar de ciertas discrepancias, también *Aristóteles* piensa en este sentido griego-platónico (*GA* 45: 69; destacado en el original).

En este pasaje aparecen claramente tres aspectos del concepto griego de esencia. En primer lugar, se trata de una anticipación de sentido. Por ello, tiene un carácter *a priori* (*GA*

45: 62 y 65). En segundo lugar, como toda anticipación de sentido que guía la interpretación de un ente singular determinado, la esencia cumple la función de fundamento. De allí que se pueda decir que expresa el ser del ente (*GA* 45: 59). Y, por último, la proyección previa de sentido es la fuente de luz que posibilita que un ente se presente con tal o cual aspecto.

Estos y otros rasgos de la lectura heideggeriana de la esencia los expuse en el capítulo 1 de este libro. En el marco del tratamiento de la enunciación icónica solo voy a detenerme en dos de ellos: en el sentido lumínico que tiene el concepto de esencia. Es decir, en su referencia a la percepción, y en su condición de fundamento. Este segundo aspecto voy a tratarlo en el próximo punto.

Heidegger analiza temáticamente la relación entre esencia y percepción cuando afirma que, para Platón, la esencia es lo constantemente presente. Ahora bien, podemos tener algo presente de manera permanente porque lo vemos previamente. Heidegger da dos ejemplos muy claros que ilustran el vínculo entre esencia y percepción. El primero de ellos es el de la percepción de la casa:

> Esto constante [*dieses Beständige*] es, al mismo tiempo, aquello que nosotros *tenemos de antemano en la mirada*, cuando lo nombramos y experimentamos *como lo que es*, aunque sin observarlo propiamente. Cuando entramos a una casa, le prestamos atención a la puerta, la escalera, los pasillos y las habitaciones y solo a esto, pues, de lo contrario, no podríamos movernos en absoluto allí. Por el contrario, no prestamos propiamente atención y, de la misma manera, a aquello que es unitariamente todo eso, a saber, la casa. Sin embargo, justamente esto que es, la casa, la esencia, *se ve* [*im voraus und stets gesichtet wird*] *siempre de antemano*, pero no observada propiamente. Pues si quisiéramos comprometernos [*einlassen*] con esta

> observación de la esencia, entonces nunca llegaríamos a ingresar a la casa y habitarla. Y sin embargo y nuevamente: lo que ella es, lo constante se ve de antemano y de manera necesaria. Ver significa en griego: *ideîn* y, al revés la "idea" es el ser qué y este [es] la esencia. *Idéa* está pensado en griego exactamente como el *aspecto* [*Anblick*] que algo ofrece, la apariencia [*Aussehen*] que tiene y, por así decir, colocado delante de sí exhibe a la vista, *eîdos* (*GA* 45: 61-62; destacado en el original).

Este largo pasaje es muy interesante por las referencias al campo de la percepción. Heidegger distingue entre una visión *a priori*, es decir, aquella que constituye la esencia de algo (ejemplo de la casa) y que consiste en una captación del carácter total y unitario de un ente, y una percepción expresa, dirigida a determinados aspectos del mismo ente. Al mismo tiempo, establece una relación de jerarquía. La visión *a priori* de la casa es la que posibilita que podamos tener un trato concreto y operativo respecto de ella. Es la que hace que podamos entrar en ella y movernos en su interior. La diferencia entre ambas visiones no solo es de jerarquía (de fundamentación), sino que también se rige por la oposición entre "lo temático versus lo atemático". La visión *a priori* de la esencia es atemática. La observación que guía el trato, por el contrario, es temática. Asimismo, la visión apriorística de la esencia hace que la casa comparezca como un ente sensible que tiene una determinada apariencia perceptible, es decir, un aspecto. Por último, la percepción *a priori* de la casa no tiene un carácter universal. No se trata de una representación mental cuyo contenido es común a todas las casas. Por el contrario, la esencia es aquello que vale para todas las casas singulares. Heidegger es muy claro al respecto. La visión previa de la casa es un singular. La universalidad es una consecuencia de ello.

Si no tuviéramos de antemano en la mirada la "idea" de

> cosas singulares, entonces seríamos y permaneceríamos ciegos para todo lo que estas cosas son singularmente de tal o cual manera, aquí y ahora y en sus relaciones respectivas [...]. Lo que está en la mirada previa [*Vorblick*] y cómo está en la mirada previa decide sobre lo que nosotros vemos respectivamente y de hecho en lo singular (*GA* 45: 65).

La última oración de este texto introduce el segundo ejemplo. De hecho, se trata, más bien, de un contraejemplo. Heidegger narra un episodio de la Primera Guerra Mundial que muestra cómo el sentido anticipado en la visión previa decide sobre el sentido de lo que vemos. Se trata de un caso donde los participantes de la situación interpretan hechos sensibles a partir de un sentido previo erróneo. El error no radica en los contenidos sensibles percibidos, sino en el sentido que condujo previamente la percepción.

En la primavera de 1916 el ejército alemán intentó tomar en Verdún el fuerte Vaux. El capitán que tenía a cargo la operación esperaba el ataque para la noche del 8 al 9 de marzo. Durante esa noche llegó al puesto de mando un mensaje enviado por un capitán de caballería que decía así: “He llegado al fuerte Vaux con tres compañías”. Sin embargo, el comandante transmitió este otro mensaje: “El fuerte está tomado”. De esta manera todo el frente alemán interpretó que habían logrado su objetivo. Cuando amaneció, todos los binoculares se dirigieron hacia el fuerte. Vieron que flameaba la bandera alemana junto a soldados alemanes. Mediante la observación comprobaron la verdad del mensaje. El príncipe heredero le otorgó al comandante a cargo del operativo una condecoración. Cuando el príncipe se retira, llega un nuevo mensaje que informaba que el fuerte seguía en poder de los franceses. Heidegger comenta este hecho así:

> ¿Fue un “error de percepción” la bandera negra, blanca y

> roja, los soldados que caminaban alrededor y las pirámides de rifles? No, todo lo que vieron por medio de los binoculares lo vieron de manera totalmente correcta; no pudieron haber visto otra cosa que lo que vieron. El error no estaba en el ver, sino en lo *que* tenían en la vista-previa [*Vor-blick*], el fuerte atacado, desde cuya vista previa *interpretaron* en primer lugar lo visto de tal o cual manera. Todo lo que vemos de manera singular está siempre determinado por aquello que tenemos en la vista previa. El error no estaba en el ver, sino en el anuncio impreciso del capitán de caballería, o en la interpretación insuficiente por parte de la división (*GA* 45: 66; destacado en el original).

Si nos detenemos en el ejemplo y en la explicación que da Heidegger, se pueden distinguir claramente los dos niveles de percepción que mencioné anteriormente: 1) el nivel de la percepción sensible que los soldados potencian con el uso de los largavistas, y 2) el nivel de la mirada previa, que determina la interpretación de aquello que se percibe en el nivel anterior. Aquí la mirada previa no es otra cosa que la mala interpretación del mensaje enviado desde el frente.

Ahora bien, si a este ejemplo se le añade la explicación que Heidegger hace del concepto platónico de *ousía* (que es uno de los términos con los que el filósofo griego designa la esencia), entonces surge un tercer nivel perceptivo. En efecto, la introducción del análisis de la *ousía* es para explicitar un presupuesto que está en el episodio de la Primera Guerra Mundial. En el ejemplo la percepción de un ente singular está precedida por la mirada previa. Este sentido previo es lo que Platón llamaba idea. La idea es el contenido descriptivo de algo. Es el sentido erróneo que el comandante les da a las palabras del capitán cuando le transmite que ha llegado al fuerte Vaux.

Ahora bien, esta experiencia perceptiva puede ser ampliada. Se puede profundizar en ella sacando a la luz la comprensión del ser que está implicada en la idea o sentido previo que guio la interpretación de lo percibido. La noción de *ousía* se inscribe dentro de esta profundización del análisis, ya que este concepto expresa el modo en el que se comprenden los contenidos descriptivos de la esencia. Saca a la luz el ser o la esencialidad de la esencia. La esencia como contenido indica una determinada comprensión del ser.

> Cuando la esencia se equipara con aquello que algo *es* –con el *ser-qué* [*Wassein*]– entonces la esencia caracteriza aquello que un *ente es* como tal. En la esencia en tanto ser-qué está [*Stecken*], por lo tanto, la aprehensión [*Auffassung*] del ente respecto de su *ser*. El ente significa en griego *tò ón*, y lo que determina el ente como ente en general es lo *koinón* el ente es su *entidad* [*Seiendheit*], lo *koinón* en su *ousía*. Porque los griegos aprehenden [*fassen*] la esencia como el *ser-qué* de algo e interpretan el ser-qué como "idea", por ello la esencia es equivalente a la enti*dad*[16] del ente, la *ousía*, por ello es la *ousía* del *ón* la *idéa*, por ello podemos y tenemos el permiso de traducir *ousía*, que propiamente y solo significa entidad, por "esencia" (*GA* 45: 67; destacado en el original).

El tercer nivel de percepción es el que da cuenta de la comprensión del ser que está implicada en los dos anteriores. Se trata de lo que en el curso de 1929-1930, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, y en el curso de 1931-1932, *Vom Wesen der Wahrheit,* llamaba la mirada lúcida.

Así, entonces, la percepción de un ente se funda en la visión que instituye la comprensión. En ella está implicada a su vez una interpretación del ser del ente que también tiene un sentido luminoso indicado por la expresión alemana *Lichtblick* (mirada lúcida). La concepción heideggeriana de una

percepción sensible que está guiada por la comprensión no es nueva. Ya fue tratada explícitamente en *Sein und Zeit* cuando Heidegger decía que la comprensión proyectante no es otra cosa que el ver constitutivo del *Dasein* en toda su variedad[17] (*GA* 2: 194-196). La concepción de la comprensión como una visión constitutiva del *Dasein* aparece ahora ampliada desde un punto de vista histórico. El *Dasein* recibe la competencia visual no solo de la proyección comprensora de su existencia, sino fundamentalmente del acontecer histórico del espacio de juego que se presenta como el portador de una mirada lúcida ya que es la sede de donde nace la luz.

2.3. La producción como fundación: la posición de la esencia

En el punto anterior abordé la dimensión visual o lumínica de la enunciación icónica. De acuerdo con ello, el retroceso a la esencia tiene el sentido de un remontarse a la proyección del ser que abre el espacio de juego como la mirada lúcida que está supuesta en toda percepción fáctica. En el curso del semestre de invierno de 1934-1935 *Hölderlins Hymnnen "Germanien" und "Der Rhein"* llama a esta mirada lúcida como una mirada esencial (*Wesensblick*) (*GA* 39: 243-244). Dos años más tarde, en el curso *Grundfragen der Philosophie* la mirada esencial vuelve a aparecer como la posición de la esencia (*Wesenssetzung*). Este concepto es la clave que recorre toda la problemática de la fundamentación. En ella se puede leer el otro componente esencial de la enunciación icónica, es decir, su referencia a la producción.

La interrogación por el fundamento del espacio de juego surge cuando Heidegger sostiene que Aristóteles no brinda ninguna explicación de la determinación esencial de la verdad como conformidad (*GA* 45: 71). No responde a la pregunta por el fundamento que hace posible que la adecuación sea la mirada lúcida, es decir, la "idea" o comprensión del ser que determina que una proposición sea verdadera. Heidegger formula este problema del siguiente modo: "¿Dónde se deja

acreditar suficientemente la proposición ‘la verdad es la conformidad del enunciado?’” (*GA* 45: 77).

Esta pregunta expresa el problema de manera muy precisa. De hecho, es el mismo interrogante que Heidegger se había hecho en *Sein und Zeit* cuando buscaba el modo de acreditación de la relación de concordancia entre la proposición y la cosa (*GA* 2: 288). La respuesta es también la misma. La proposición no se puede acreditar por medio del recurso a un hecho objetivo. El ejemplo que Heidegger analiza en el curso de 1937-1938 es la siguiente proposición: “Esta aula está ahora iluminada” (*GA* 45: 76). Se trata de un enunciado que lleva expresamente las marcas de la enunciación: el pronombre demostrativo, el verbo en tiempo presente y el adverbio temporal. La formulación del ejemplo tiene como finalidad mostrar o identificar un hecho singular. Este hecho aparece, a continuación, reformulado ya no por una proposición, sino por un sintagma nominal: “Esta aula ahora iluminada” (*GA* 45: 77). El sintagma es la expresión lingüística del referente de la proposición correspondiente.

Cuando se analiza detenidamente la construcción discursiva del ejemplo se puede inferir que la finalidad argumentativa que persigue Heidegger es hacer visible el carácter de hecho de la proposición misma. O, para ser más precisos, pretende expresar el hecho singular de su enunciación[18]. De esta manera sale a la luz la relación que tiene un enunciado sobre un hecho (esta aula ahora iluminada) y su propia enunciación (esta aula *está* ahora iluminada). Se trata de un vínculo entre dos hechos diferentes. Es decir, el aula realmente iluminada y la proposición que enuncia ese hecho aquí y ahora son ellos mismos dos instancias singulares reales que tienen sus propias coordinadas espacio-temporales.

Heidegger rechaza por dos motivos la fundamentación de la verdad a partir de los hechos. En primer lugar, porque de lo que se trata no es de la acreditación de proposiciones sobre

hechos singulares, sino de la determinación esencial de la verdad como corrección. La esencia de algo no es un hecho singular, sino aquello que vale para todos los casos singulares. Para acreditar una esencia sería necesario recurrir a todos los hechos singulares presentes, pasados y futuros que corresponden a ella (*GA* 45: 78). En segundo lugar, porque se trata de una fundamentación que conduce a un absurdo. En efecto, se da por supuesto lo que se quiere fundamentar, a saber, la determinación esencial. Tratar de hacer coincidir una proposición con todos los hechos que le corresponden para justificar la verdad como corrección presupone justamente esta misma tesis esencial (*GA* 45: 78-79).

Una vez descartado cualquier tipo de fundamentación fáctica, Heidegger introduce el concepto de posición de la esencia. La finalidad principal es justificar un tipo de fundamentación que está por fuera del vínculo causal entre dos hechos. La posición de la esencia expresa conceptualmente el hecho de que cada vez que intentamos acreditar una verdad esencial siempre la presuponemos. Esta presuposición tiene el sentido de un decir originario soberano.

> Según ello la esencia debe ser puesta [*gesetzt sein*] ya de antemano [*zuvor*] para ser nombrada y dicha como la misma en la misma palabra. O por el contrario el nombrar y decir propio [*das eigentliche Nennen und Sagen*] es, en realidad, la posición originaria de la esencia, pero no por medio del acuerdo y el voto, sino por medio de un *decir soberano* que da la medida [*durch maßgeblich herrschaftliches Sagen*] (*GA* 45: 80; destacado en el original).

La posición de la esencia es claramente un acto performativo por medio del cual se instituye el espacio de juego a partir del cual se establece la medida desde donde se muestran los entes singulares. Dicho con el vocabulario de la

lingüística de la enunciación: el decir soberano instituye las coordenadas de la enunciación. La mirada, el espacio y el tiempo nacen a partir de esa fuerza discursiva que pone la esencia. Así descripta, la posición de la esencia tiene claramente un sentido explosivo que hibrida lenguaje e iconicidad. Se instituye simultáneamente el decir y el ver originarios del espacio de juego. Esta manera de entender la institución discursiva e icónica del espacio de juego muestra que, cuando Heidegger habla de esencia, no alude a un determinado contenido descriptivo ni a un concepto universal, sino que describe una modalidad (un cómo). La posición de la esencia es la creación de aquel espacio de manifestación que abre una mirada y discurso originarios que está presupuesto en todo vínculo fáctico y singular con el ente. Este espacio es la medida que deja ser al ente como lo que el ente es[19].

Heidegger recurre al modelo de la producción (*Hervorbringung*) para categorizar el sentido de la fundamentación del espacio de juego. Poner la esencia significa producirla. Es justamente este aspecto del problema el que posibilita amalgamarlo con el acto icónico de Bredekamp. Ahora bien, esta tesis no es evidente a primera vista. En efecto, la producción de la esencia puede ser leída de acuerdo con el modelo clásico causal. Es justamente para evitar este malentendido que Heidegger reformula el modelo de producción. Esta tarea se lleva a cabo en dos momentos.

2.3.1. La dimensión epistémica de la posición de la esencia

En el primer momento Heidegger determina el punto de partida que conducirá al concepto de producción. Aquí caracteriza lo que se puede denominar la dimensión epistémica de la posición de la esencia. Se pregunta qué tipo de saber es inherente a la institución de la mirada lúcida y el decir originario. La respuesta a este interrogante es la siguiente: poner la esencia significa captarla [*Wesenserfassung*] y tomar conocimiento de ella [*Wesenserkenntnis*][20]. Este tipo de saber

puede ser caracterizado como un punto de vista originario porque da la medida y proporciona la legitimidad del conocimiento[21]. Justamente porque tiene estos rasgos se trata de un saber poco común, raro [*ungewöhnlich*] y extraño [*befremdlich*].

Heidegger describe el conocimiento de la esencia de acuerdo con el eje semántico espacial de la cercanía y lejanía. El tomar conocimiento nos conduce a "la estancia en medio del ente". Sin embargo, en esta estancia lo más cercano no son los hechos, las cosas que habitualmente se considera como cercanas, sino la esencia de las cosas, a la que conocemos y al mismo tiempo desconocemos. El pasaje que describe estas relaciones paradójicas de cercanía y lejanía remite a aquel principio metodológico que Heidegger había establecido en *Sein und Zeit*, según el cual lo ónticamente más cercano y conocido es, desde un punto de vista ontológico, lo más lejano y desconocido. Sin embargo, en el curso de 1937-1938 invierte la relación. Lo más cercano y aquello de lo cual tenemos un conocimiento atemático es la captación de la esencia. Así lo dice explícitamente en el siguiente pasaje:

> "Conocemos" la "esencia" de las cosas que nos rodean –la casa, el árbol, el pájaro, el camino, el vehículo, el hombre, etc.– y, sin embargo, no tenemos saber de la esencia. Pues entramos de este modo en lo inseguro, vacilante, controvertido e infundado, cuando queremos determinar de más cerca y, ante todo, fundamentar en su determinación lo conocido de modo seguro y todavía no determinado –a saber, el carácter de casa de la casa [*das Hausmäßige*], el carácter de árbol del árbol [*das Baumgartige*], el carácter de pájaro del pájaro [*das Vogelhafte*], el carácter de hombre del hombre [*das Menschliche*]. Sin embargo, nos conducimos nuevamente con gran seguridad al hacer distinciones, en la medida en que no confundimos un pájaro con una casa. Este tomar

> conocimiento –tan provisional e indeterminado, tan usado y gastado como pueda ser– nos conduce constantemente y por todos lados en cada paso y estancia [*Aufenthalt*] en medio del ente [*inmitten des Seienden*] y en cada pensamiento sobre él. Este estado de cosas singular [*dieser merkwürdige Sachverhalt*] indica que los hechos dados inmediatamente –lo real singular, lo tangible, lo visible, lo mentado y defendido en cada caso de manera precisa– no son lo que tiene la "cercanía" determinante respecto de nuestra "vida". "Más cercano a la vida" –para usar este modo de hablar–, "más cercano a la vida" que lo así llamado "real" es la esencia de las *cosas que conocemos y todavía no conocemos*. Lo cercano y más cercano no es aquello que el así llamado hombre realista [*Tatsachenmensch*] cree agarrar, sino lo más cercano es la esencia que permanece, sin embargo, para la mayoría como lo lejano (*GA* 45: 81-82; destacado en el original).

2.3.2. El conocimiento de la esencia como producción: la fundación del espacio luminoso de juego

Una vez que Heidegger estableció el saber inherente a la posesión de la esencia como un cierto conocimiento de ella que está presupuesto en todos nuestros comportamientos respectos del ente, pasa al segundo momento, que consiste en especificar que ese saber sobre la esencia tiene el sentido de la producción. Hay un paralelismo entre la posición de la esencia, conocerla, producirla y fundamentarla.

> La captación de la esencia es una modalidad de la "producción" de la esencia. Análogamente [*entsprechend*] debe también, pues, configurarse [*sich gestalten*] la modalidad de la "fundamentación" de la esencia y de la posición de la esencia. Pues si en el captar la esencia solo se pro-duce aquello que debe producirse, si con ello el captar es como tal pro-ductor [*hervor-bringend*], entonces la

> “fundamentación” del captar no puede ser una apelación a algo que está ya ahí objetivamente [*auf ein schon Vorhandenes*], al que la captación se adecua [*angleichen*] (*GA* 45: 83).

El texto propone un argumento por analogía: poner la esencia es captarla en el conocimiento, y ello no es otra cosa que producirla. De esta manera, la fundamentación de la esencia es *como* la producción. Heidegger desarrolla esta analogía mediante una comparación entre el sentido que tiene la producción en los griegos (específicamente en Platón) y su propia manera de concebirla. Para Platón la esencia de un objeto singular, por ejemplo, una mesa, no se extrae de la mesa misma, sino del modelo o imagen que tiene el artesano en su mente cuando la produce.

> Estas mesas singulares solo pueden existir objetivamente ahí [*Vorhandensein*] [como] fabricadas [*angefertigt*] y terminadas [*fertig*], si ellas y, en tanto ellas, están producidas [*hergestellt sind*] de acuerdo con un modelo-previo [*Vor-bild*] de algo como mesa en general. El modelo-previo es el aspecto visto de antemano [*im Voraus*] de aquello que constituye la apariencia de la mesa –la “idea”, la esencia– (*GA* 45: 84).

Este pasaje sintetiza de modo muy claro el modo en que Heidegger interpreta la esencia para los griegos, el modo en que este concepto está indisolublemente ligado a los fenómenos de la visibilidad, es decir, a la experiencia del ver, y el modo en que la imagen sensible de un objeto singular, su forma, su aspecto, su apariencia surgen de la imagen previa o modelo, que el productor tenía en su mente y desde la cual produce la cosa singular. Este paradigma de la noción de esencia y todos los conceptos que están vinculados a ella es el que opera en el

concepto griego de producción (*Hervorbringung*). La captación de la esencia, es decir, la mirada previa de la mesa en general es la que produce la mesa singular.

En contraposición con este modelo causal de producción, Heidegger elabora uno propio que está por fuera de la experiencia de la fabricación de un artefacto. Lo decisivo, a mi juicio, de esta nueva interpretación consiste en que no se trata de un hacer transitivo que finaliza en la producción de un objeto que es independiente del proceso de creación. Heidegger lo dice explícitamente así: "Este producir no es un fabricar y hacer, sino un encontrar [*vorfinden*]" (*GA* 45: 85). El pasaje donde aparece explícitamente su manera de entender la producción es el siguiente:

> La esencia no se reúne a partir de casos singulares como [si fuera] su universal; tiene *su propio origen*. Si *nosotros* hablamos de producción, entonces pensamos en un hacer y fabricar un objeto singular. Pero esto no es exactamente lo mentado, sino que producir –usamos intencionalmente esta palabra– tiene que ser tomada aquí de manera *literal*. La esencia es producida, sacada hacia fuera [*hervor-geholt*] desde su previa incognoscibilidad [*Unbekanntheit*] y ocultamiento [*Verborgenheit*]. Hacia fuera: ¿hacia dónde? A la luz; es traída a la mirada [*zu Gesicht bringen*]. Este traer a la mirada es un ver peculiar. Este ver no ve, mientras contempla con la boca abierta [*angaffen*] algo que existe objetivamente [*ein Verhandenes*] y ya accesible de otro modo, sino que este ver trae ante sí lo que debe ser visto. Es un ver *que saca hacia fuera* [*hervorholendes Sehen*] […]. El ver cada *aspecto*, que se llama idea, es un ver hacia afuera que saca afuera [*hervorholendes Heraussehen*], un ver que fuerza [*zwingen*] ante sí lo que debe ser visto en el ver. De allí que llamemos a este ver que trae a la visibilidad [*Sichtbarkeit*] lo que debe ser visto mismo y lo hace visible [*ersehen*] el hacer-visible [*Er-sehen*] […]. El hacer visible

de la esencia no es, según ello, un dirigirse hacia algo ya accesible, sino el exponer [*Herausstellen*] el aspecto –un hacer-visible en el sentido enfático de la palabra– (*GA* 45: 85; destacado en el original).

En este extenso pasaje Heidegger expone su propia manera de concebir la producción. Se trata de un concepto que expresa el punto de vista del nacimiento. La producción expresa el origen de la esencia. Es una fuerza que instituye al mismo tiempo un espacio y una mirada. En efecto, la dimensión espacial surge cuando Heidegger afirma que esta fuerza es una exteriorización, es decir, un sacar hacia afuera. Esta expresión solo tiene sentido sobre la base de la oposición entre una interioridad y una exterioridad. Lo que estaba adentro es expulsado hacia afuera. Ahora bien, la dimensión espacial tiene también un sentido lumínico. El pasaje del adentro hacia afuera significa también un recorrido que va de lo oculto a la luz. Así, entonces, la fuerza de la producción recorre una trayectoria que tiene un término inicial que asume dos valores complementarios y dos valores opuestos. Por un lado, la interioridad se complementa con lo oculto, y la luz se complementa con la exterioridad. Por otro, el par complementario "adentro y oculto" se opone al otro par complementario "afuera y a la luz". La trayectoria narrativa de la fuerza pasa de un opuesto a otro. Se rige, por lo tanto, de acuerdo con la lógica de la explosión. Producir significa el estallido que abre un espacio que recorre la trayectoria que va de lo oculto a la luz, de lo interior a lo exterior.

La producción de la esencia consiste, desde esta perspectiva, en la institución del espacio luminoso de juego. Es una fuerza que al mismo tiempo que instituye el espacio crea las condiciones epistémicas de una mirada. El que se sitúa en dicho proceso de institución del espacio luminoso adquiere la competencia de un saber ver. El verbo alemán *er-sehen* (hacer

ver)[22] describe esa competencia que se adquiere cuando uno se sitúa en este punto de vista esencial: hace ver, provee la competencia necesaria para la mirada filosófica. Es una mirada creadora, que se sitúa en el punto de vista del origen de la fuente de luz, pero que no instituye la luz misma, sino que la encuentra. Este es el sentido de las palabras de Heidegger citadas antes, según las cuales producir no es un fabricar, sino un encontrar. El que se ubica en el punto de vista originario se instala en el nacimiento de un espacio luminoso que no lo crea, pero que le dona la posibilidad de una mirada esencial. Al situarse en el lugar del nacimiento del espacio y la luz se puede decir que de lo que se trata es de una posición enunciativa. En efecto, el *er-sehen* no es más que el punto cero de la enunciación, aquel lugar desde donde surgen todas las relaciones deícticas que la constituyen. Esta interpretación enunciativa aparece también reforzada con la utilización del verbo alemán *zwingen* (forzar) que da cuenta de la dimensión performativa y constituyente de la mirada. Al crear las condiciones de visibilidad de algo, el espacio luminoso y la competencia visual que dona al que se coloca en esas coordinadas enunciativas fuerza a que algo se muestre.

Una vez aclarado que la producción de la esencia en el curso de 1937-1938 no es una causa que sigue el modelo de la fabricación de un artefacto, sino, más bien, que expresa la institución del espacio luminoso y la donación de la competencia visual, solo resta añadir un último rasgo: la fundación.

Heidegger le asigna al proceso que origina la esencia (espacio luminoso) el carácter de la fundación. Producir el espacio luminoso, instituirlo, quiere decir fundarlo. Justamente porque la producción tiene que ver con la institución del espacio luminoso de juego no es un hecho dado objetivamente al que pueda adecuarse o ajustarse. Y porque no es un hecho dado, carece de causas. Ahora bien, que no pueda ser

fundamentada en el sentido causal[23] no significa que esté desprovista de todo tipo de fundamentación. A la fundamentación específica de la producción Heidegger la llama fundar (*gründen*): la producción de la esencia, es decir, la institución del espacio luminoso de juego, tiene el sentido de la fundación del fundamento (*Gründung des Grundes*). Todo el proceso de producción es una autofundación. Por esta relación circular que tiene consigo mismo es que Heidegger lo llama también *hypokeímenon* e *hypóthesis*. La expresión alemana que corresponde a estos dos términos griegos es *Wesenssetzung* (posición de la esencia).

> En el hacer-ver no es posible un dirigirse hacia algo que está dado previamente [*das Vorgegebene*] porque el hacer-ver mismo lleva a cabo [*vollziehen*], en primer lugar, lo que se dona previamente [*die Vor-gabe*]. Porque aquí la adecuación a lo dado previamente no es posible ni necesario, tampoco puede haber fundamentación en el sentido determinado anteriormente. El *hacer-ver* de la esencia no se fundamenta, sino [que] se *funda* [*gründen*], esto significa: se lleva a cabo de modo tal que *él se lleva a sí mismo hacia el fundamento que pone*. El hacer-ver de la esencia es él mismo *fundación del fundamento* [*Gründung des Grundes*] –posición de aquello que deber ser fundamento, *hypokeímenon*–. El hacer ver como pro-ducir de la esencia que funda como idea es *hypóthesis* poner [*setzen*] el ser qué mismo como el fundamento (*GA* 45: 86; destacado en el original).

La autofundación del espacio luminoso de juego debe ser considerada como un acto de creación[24]. Por ello, antes afirmé que la producción u origen de la esencia se rige por la lógica de la explosión. La producción, el origen, la autofundación o explosión del espacio y la luz se inscribe dentro de la problemática de la verdad. Expresa la experiencia

de la fundación del desocultamiento del ente que está presupuesto en la verdad como corrección (*GA* 45: 98-99).

3. Las figuras antropológicas de la enunciación icónica

En *Grundfragen der Philosophie* Heidegger concibe la verdad como un acontecimiento histórico de fundación del espacio de manifestación. Este acontecimiento es el supuesto de toda proposición verdadera. Se trata de un espacio de juego luminoso que instituye las condiciones de aparición de todo ente. La verdad como desocultamiento ya no tiene un sentido meramente estático como si designara tan solo que el ente se muestra. El desocultamiento adquiere ahora una significación dinámica. Es el acontecer histórico del espacio luminoso. En el apartado anterior intenté presentar ese acontecimiento como una auténtica reflexión sobre el acto icónico. El lugar donde se puede amalgamar la teoría del acto icónico de Bredekamp con la ontología heideggeriana es la concepción de este acontecimiento de la verdad como una producción de espacio y de luz que tiene la fuerza no solo de instituir una mirada, sino también de transformar la posición subjetiva de todo aquel que se coloca en ese lugar. En este apartado final del capítulo voy a referirme al último aspecto de la enunciación icónica. Me refiero a su figura antropológica.

3.1. La experiencia griega del ente como punto de partida de la figura antropológica de la enunciación icónica

Heidegger contrapone dos maneras de concebir la esencia del hombre: aquella que está implicada en la experiencia griega del desocultamiento del ente y aquella que pertenece a la experiencia contemporánea de la maquinación. De acuerdo con el modo en que el hombre se posiciona respecto de la verdad, surge una figura antropológica específica. La experiencia griega del desocultamiento del ente dio origen en el primer comienzo de la filosofía a la concepción del hombre como mirada

discursiva. En cambio, la experiencia de la maquinación da lugar a una antropología de la mirada racional. En un pasaje del final del capítulo 4 Heidegger afirma explícitamente esta correlación entre la experiencia de la verdad y la interpretación del hombre:

> A partir de esa indicación concluimos que la concepción del hombre va junto con su posición respecto de la verdad y que, al revés, el estatus de la pregunta por la verdad [*Stand der Wahrheitsfrage*[25]] y, esto significa, también y ante todo el olvido y el no concebir más esta pregunta corresponde siempre a una determinada autoconcepción [*Selbstauffassung*] del hombre y de su relación con el ente como tal (*GA* 45: 149).

Toda experiencia de la verdad implica siempre una autorreferencia en la que el hombre se comprende a sí mismo. El texto contrapone dos modalidades: aquella en que se hace una experiencia explícita de la verdad y aquella donde se olvida la pregunta por la verdad. De allí surgen dos figuras enunciativas contrarias. Voy a referirme, a continuación, a la primera figura de la enunciación. Al final del capítulo haré solo una breve referencia a la segunda.

Los griegos hicieron la pregunta por la verdad del ente, pero no se interrogaron por su fundamento. Esta manera de posicionarse ante la verdad tiene como correlato una determinada figura antropológica de la enunciación. Heidegger aborda este problema en los acápites 32 y 33 del capítulo 4 de la parte principal. Hace una exposición detallada de la experiencia griega del desocultamiento del ente y de la figura antropológica que está implicada en esa experiencia. La exposición se organiza de acuerdo con el concepto de intencionalidad. Parte de la experiencia griega del ente para después sacar a la luz su correlato antropológico. No voy a reconstruir toda la exposición sobre la experiencia griega del

ente porque ya lo abordé en el capítulo 1 de este libro[26]. Simplemente voy a retomar lo que allí dije como punto de partida para centrarme fundamentalmente en la figura de lo humano como mirada discursiva.

La experiencia griega del ente se articula en torno a tres nociones que están interrelacionadas: verdad y frontera. La *phýsis* expresa el punto de vista del nacimiento del ente. El sentido de esta emergencia no es otra cosa que el pasaje del ocultamiento a su manifestación. En ello radica precisamente su verdad. Además de este dinamismo de desocultamiento, la vivencia griega del ente se caracteriza por ser una experiencia del límite o frontera. En efecto, el ente que se desoculta se constituye como un espacio perimetrado que lo resguarda y defiende de lo ilimitado o alosemiótico. De los tres conceptos articuladores es la verdad el que tiene un cierto predominio ya que integra en su concepto a los otros dos[27].

> La *alétheia* como desocultamiento reúne [*versammeln*] en sí el sentido griego originario de la palabra originaria *phýsis*. Pues esta nombra: lo que se abre desde sí y se despliega y domina [*walten*], como la rosa que se abre [*aufgehen*] y abriéndose es lo que es –el ente como tal, así como una gran mirada del ojo se abre [*aufschlagen*] y dominando abiertamente solo puede nuevamente descansar en una mirada que la *percibe* (*GA* 45: 131).

Esta experiencia no solo tiene un correlato objetivo (el ente), sino también lleva consigo un momento autorreflexivo que remite a una determinada figura antropológica de la enunciación. Heidegger denomina a esta autorreferencia como “el saberse en tanto siendo en el medio del ente” (*GA* 45: 138). La experiencia griega de la verdad consiste, por lo tanto, en la correlación entre el develamiento del ente y el saber sobre la existencia humana en medio del ente. Este momento de autorreferencia es lo que Heidegger llama también pensar.

3.2. La percepción discursiva como figura antropológica de la enunciación icónica

Voy a tratar, a continuación, la figura antropológica que está implicada en este saber autorreferencial. A ella la designo como la mirada discursiva. Intentaré justificar esta interpretación a partir del comentario de un largo pasaje que cito a continuación:

> Pues, ¿qué exige el reconocimiento del ente como tal en su carácter fundamental de *phýsis* y *alétheia*? Nada menos que la *actitud fundamental de la simple admisión* [*einfaches Hinnehmen*] *del ente en su entidad* y, por lo tanto, en lo *uno* que determina al ente como tal. Así, a partir de esta posición fundamental del hombre respecto del ente se debió determinar, al mismo tiempo, la *esencia del hombre* como este ente que, en medio del ente, hace venir [*kommen lassen*] ante sí a este en totalidad para percibirlo [*vernehmen*] y custodiarlo [*verwahren*] en su estabilidad, presencia, forma y límite, en su desocultamiento. Por ello el hombre fue determinado a una con este comienzo del pensar mismo como aquel ente que tiene su carácter distintivo [*Auszeichnung*] en ser *el que percibe* [*der Vernehmender*] *el ente como ta*l. Este percibir significa en griego *noeîn-noûs* y este originario juntar [*zusammennehmen*] y reunir [*sammeln*] el ente a partir de lo que es de antemano [*zuvor*] en lo uno, *hén* significa en griego *légein* colectar [*zusammenlesen*[28]], y *lógos*. Este percibir es lo contrario de una mera aceptación pasiva [*leidendes Hinnehmen*], es más bien el constante dejar venir hacia fuera [*das ständige Hervorkommen lassen*] y dejar estar [*stehen lassen*] en la presencia, por medio de la cual el ente mismo precisamente *se pone de vuelta a sí mismo* [*auf sich selbst zurückgestellt wird*]. El percibir, *noeîn* es el dejar imperar la *phýsis* o, como decimos también, el dejar ser el ente en lo que es. El hombre es el que percibe el ente, el

> que custodia [*Verwahrer*] su entidad y esto significa: su verdad. El juntar y colectar el ente en lo uno que es –el ente–, el *lógos*, no es un acoplar piezas posteriormente de un ente singular, sino [que] es la reunión originaria que aprehende anticipatoriamente [*die ursprüngliche vorgreifende Versammlung*] todo lo que comparece en lo *uno*, ser ente, por medio de la cual en primer lugar se vuelve visible el ente singular (*GA* 45: 139; destacado en el original).

Aquí aparece formulada la figura antropológica de la enunciación que anteriormente denominé como percepción discursiva. Para llegar a este concepto es necesario detenerse en el modo en que el texto interrelaciona distintas ideas. En primer término, Heidegger introduce el tema de la esencia del hombre para responder a la pregunta por el reconocimiento del ente cuando comparece como *phýsis* y *alétheia*. Una vez reconocido que el ente emerge y se muestra, es necesario pasar al otro polo de la correlación y determinar cuáles son los rasgos antropológicos que hacen ver al ente de esa manera. El texto describe este giro que va del ente al hombre como la indagación sobre la posición fundamental que implica el reconocimiento antes mencionado. Con ello quiero decir que la introducción del tema de la esencia humana no alude a un determinado contenido descriptivo específico, como si dijéramos que el ente se hace visible a un animal racional, espíritu encarnado o mente. La posición fundamental que está implicada en la presentación del ente como *phýsis* y *alétheia* implica una concepción de la esencia que la comprende como una modalidad. Es el cómo antropológico el que hace posible ver el ente en cuanto *phýsis* y *alétheia*. La posición fundamental consiste en una simple admisión. Este concepto describe una actitud que toma (*nehmen*) aquello (*hin*) que se muestra en su simpleza.

Esa actitud fundamental no solo revela el ente, sino también la entidad del ente, es decir, la comprensión del ser que siempre está supuesta de antemano en nuestro vínculo con las cosas. El conector causal de consecuencia (*somit*) expresa que es justamente la entidad del ente aquello que determina su unidad. Por ello se puede afirmar que lo que le da unidad al ente es justamente esta anticipación de sentido. Al final del texto se aclara que es el *lógos* el que desempeña esta función ensambladora. El discurso da cuenta de la comprensión del ser que reúne de manera anticipada el espacio de sentido que posibilita interpretar el ente como ente.

El texto introduce inmediatamente el tema de la mirada o percepción como aquel carácter distintivo que define la esencia humana. Ser hombre quiere decir "hacer venir al ente y custodiarlo en la percepción". Todas las determinaciones del ente (estabilidad, presencia, forma y límite) son las que se presentan ante la mirada y custodia humanas. Heidegger establece una simultaneidad entre el desocultamiento del ente como *phýsis* y la posición fundamental del hombre como percepción. Querría hacer hincapié en la caracterización de la mirada como una marca. El término alemán *Auszeichnung* tiene el sentido de la signatura[29]. Es un carácter corporal inscripto en el hombre que lo distingue de todo otro ente. Esta lectura que asocia *Auszeichnung* con *signatura* tiene como finalidad destacar que esta reflexión sobre la esencia humana no está vinculada con ningún tipo de interpretación sustancialista de la esencia, sino, más bien, con una lectura enunciativa. De esta manera se puede apreciar el vínculo que existe entre la figura antropológica de la enunciación icónica y la de la interrogación[30].

El concepto de percepción (*Vernehemen*) es la clave de la figura antropológica de la enunciación icónica. Heidegger la concibe como una síntesis de la noción del *noeîn-noûs* que toma de Parménides y del *légein-lógos* que procede de Heráclito (*GA*

45: 178). Al igual que el *noûs,* la percepción reúne previamente el ente en lo uno. Y al igual que el *lógos*, lo colecta. El percibir, dicho en pocas palabras, reúne y colecta el ente. El sentido de esta reunión radica en que, al dejar venir hacia afuera el ente, lo deja ser. Admitir el ente en la percepción es dejarlo venir. Esta expresión no tiene un sentido pasivo, sino que, más bien, posee una significación activa. La actividad aparece tanto en el dejar venir como en el hecho de que el ente "se pone de vuelta a sí mismo". Se podría decir que hay una doble fuerza: una que corresponde a la percepción y otra que corresponde al ente. Por ello, el texto afirma que el percibir es "el dejar imperar a la *phýsis*". Aquí se puede ver claramente la doble fuerza o actividad: el percibir habilita que la *phýsis* venga, pero que, al mismo tiempo, la deja imperar.

Por último, el pasaje concluye con una definición muy clara sobre el sentido griego del *lógos*. Se trata de una reunión originaria que comprende anticipatoriamente y cuya función es hacer visible el ente singular. El término alemán *Versammlung*, al que traduje por "reunión", también tiene un sentido político. Significa "la asamblea". Se podría decir que el *lógos* es la asamblea que reúne los entes.

Hago explícita esta referencia para poner en relación el concepto heideggeriano de *lógos* con "el parlamento de las cosas" de Bruno Latour (2007: 122, 207 y ss.). Se podría pensar que el *lógos* originario que está implicado en la esencia del hombre es lo que deja ser a las cosas, lo que les da a las cosas su derecho y su palabra. El *lógos* es el parlamento de las cosas. O para ser más preciso: la percepción concebida como aquel dejar venir el ente para que se ponga a sí mismo e impere, y el discurso (*lógos*) concebido como la institución de una asamblea que reúne el ente en el espacio de juego y le otorga la palabra es la sede originaria del parlamento de las cosas. La caracterización de la figura antropológica de la enunciación icónica como una percepción discursiva intenta expresar de

manera unificada estos dos momentos constitutivos de la esencia del hombre.

Para finalizar este apartado desearía hacer una breve referencia a la contrafigura de la enunciación icónica. Me refiero a la figura antropológica que está implicada en la experiencia del olvido de la pregunta por la verdad. En el curso de 1937-1938 Heidegger narra los distintos hitos de la historia de la verdad en donde se puede ver la progresiva oclusión de la interrogación fundamental. La transposición de los términos griegos *lógos* y *noûs* al latín como *ratio* produjo una renuncia a la determinación originaria del hombre como el que percibe y el que custodia.

Heidegger traza una narración histórica de esta transposición en la que distingue tres hitos fundamentales: en el primero, cuando la filosofía griega pasa a la cultura romano-latina, la percepción se transforma en razón y en una facultad del alma (*GA* 45: 140). En el segundo, en el cristianismo, el hombre ya no es más un suceso en medio del ente, sino que adquiere la condición de creatura y creación; está abandonado a una estancia impropia en la tierra. Por eso, ya no es más el que percibe y custodia el ente (*GA* 45: 141). Y, por último, cuando la razón se libera de la fe y se refugia en sí misma, se produce una nueva autointerpretación que, para Heidegger, también está determinada por el cristianismo. Ahora la razón planifica, organiza y hace el mundo. Aparece la *Machensachaft* (maquinación) como el rasgo distintivo de la facultad racional en el presente de nuestra enunciación.

---

1. Sigo la traducción de Jorge Rivera. ↵
2. La referencia de la metáfora de la luz a la comprensión del ser aparece en *GA* 2 (195-196), *GA* 22 (103), *GA* 25 (31), *GA* 26 (170 y 185), *GA* 27 (206 y 217) y *GA* 28 (355). ↵
3. Fundamentalmente la sesión del 6 de julio de 1964 (Heidegger, 2006: 16). ↵
4. *GA* 80.2: 1324 y 1341. ↵
5. Sigo la traducción de José Luis Molinuevo. ↵
6. Sigo la traducción de José Luis Molinuevo. ↵

7. En el semestre de invierno de 1933-1934 Heidegger dicta un curso que tiene el mismo título, *Vom Wesen der Wahrheit*. Prácticamente es una repetición del curso de 1931-1932. Entre ambos solo hay algunas divergencias de detalle. ↵
8. El texto donde aparece la irrebasabilidad de la luz es el siguiente: "Claridad y oscuridad: esto es algo dado en primer y último lugar, aquello de lo que debemos partir y aquello que no podemos reconducir a otra cosa" (*GA* 34: 54). ↵
9. Justamente por ese motivo José Gaos (1977: 135) en *Sein und Zeit* traducía *Durchsichtigkeit* por "ver a través de". ↵
10. La concepción de la mirada lúcida y de la proyección del ser como un acto creativo aparece en *GA* 36-37: 197-198. ↵
11. El texto alemán dice literalmente así: "Was *ist* mit dem Licht?". ↵
12. Ese es el marco argumentativo general del acápite 8 al que pertenece la cita. El acápite lleva por título "La libertad y el ente: la mirada lúcida como proyecto de ser, ejemplificado en la naturaleza, la historia, el arte y la poesía" (*GA* 34: 60). ↵
13. La nota dice así: "Arte: el traer-delante-desde [*Her-vor-bringen*] del claro del ocultarse, empleado en el *Ereignis*: abrigar en la configuración [*Ge-Bild*]". Cf. *Sprache und Heimat*, en *Aus der Erfahrung des Denkens* (*GA* 5: 1, nota a). ↵
14. La traducción es de Roberto Rubio (2013: 21-22). ↵
15. Concebida como aquello que posibilita el recorrido que va desde el autoocultamiento hasta la figura manifiesta y visible. ↵
16. Heidegger escribe así este término: Seiend*heit*. ↵
17. El ver como estructura ontológico-constitutiva del *Dasein* se articula en la circunspección de la ocupación (*Umsicht*), el respeto de la solicitud (*Rücksicht*), en el ver el ser por mor del cual se proyecta y comprende (*Sicht auf sein als solches*), la transparencia respecto de sí mismo (*Durchsichtigkeit*) y la opacidad respecto de sí mismo (*Undurchsichtigkeit*). Esta diversidad de miradas de la comprensión es la que está siempre supuesta en la percepción sensible. Para una exposición detallada y lúcida sobre la relación entre percepción e interpretación en Heidegger, ver Rodríguez (2015: 73-87). ↵
18. El aquí, ahora y el contexto referencial indicado por medio del pronombre demostrativo. ↵
19. Rodríguez expresa de manera muy clara este vínculo que hay entre percepción y espacio de juego en el contexto de la filosofía de *Sein und Zeit*. Cito, a continuación, un pasaje que está en paralelo con lo que acabo de decir en el marco del curso de 1937-1938. Todo el párrafo se refiere a la relación que hay entre percepción e interpretación: "Este 'moverse comprensivo' entre los entes del entorno es una comprensión atemática, inmediata, carente por completo de reflexión, pero es ella la que proporciona el horizonte de significación que actúa como espacio de comparecencia de las cosas. De este modo 'estamos ya siempre por anticipado cabe a algo', lo cual significa que *tenemos de antemano algo como algo*, pues este espacio fenoménico dibuja *a priori* el tipo de cosas que pueden aparecer en él, delimita lo que es esperable que comparezca en su terrero. Las cosas reciben, entonces, cuando aparecen en él, su tipo de ser: son un árbol, un armario, una sopera. El inmediato aparecer de algo como árbol, armario, etc., se debe a esta vinculación con el espacio de sentido que anticipa el 'como qué' va a ser tomado, el tipo de cosa que puede ser y que se concreta y se hace efectivo en la percepción o en el uso determinados, comportamientos que son vistos como una *Auslegung*, es decir, como una explicitación de lo anticipado" (Rodríguez, 2015: 78; destacado en el original). ↵
20. Sigo la traducción de Ángel Xolocotzi porque permite ver el vínculo que hay entre este concepto y otro que Heidegger utilizó en el curso de

verano de 1919 *Über das Wesen der Universität des akademischen Studiums*. Según los apuntes de Oscar Becker, allí hablaba de una "toma de conocimiento" (*Kenntnisnahme* o *Kenntnis nehmen*). En las *Frühe Freiburger Vorlesungen* Heidegger usaba esta expresión para dar cuenta de la actitud ateórica que está en el punto de partida de la teorización. En la toma de conocimiento no hay todavía estrictamente un saber teórico objetivante, pero es el comienzo de la objetivación. La toma de conocimiento expresa el primer grado de realismo, de confianza en las cosas que se da en la actitud natural: "La toma de conocimiento se caracteriza como una entrega serena [*ungetrübte Hingabe*] a la cosa. Ella se mueve en los ámbitos materiales de la experiencia natural" (*GA* 56-57: 212).↩

21. La expresión que usa Heidegger es "*das Recht- und Maßgebende*" (*GA* 45: 81).↩
22. Lo traduzco de esta manera para vincularlo con la expresión "*sehen lassen*" que Heidegger utiliza en el acápite 7 de *Sein und Zeit*, para dar cuenta del *lógos* fenomenológico.↩
23. A este tipo de fundamentación la designa Heidegger en alemán "*begründen*".↩
24. Heidegger lo dice más adelante de manera explícita: "La producción es una modalidad del crear [*schaffen*], y así hay en toda captación de la esencia y en toda posición de la esencia algo creativo [*Etwas schöpferisches*]. Lo creativo tiene siempre la apariencia de lo violento y arbitrario" (*GA* 45: 93).↩
25. Sigo la traducción de Richard Rojchewicz y André Schuwer.↩
26. Cf. el capítulo 1, apartado 2.2.↩
27. El texto que cito a continuación no menciona explícitamente la noción de frontera, pero su concepto remite a la verdad. Tal como expuse en el capítulo 1, apartado 2.2 de este libro, el límite del ente lo constituye como un fenómeno.↩
28. Sigo la traducción de Ángel Xolocotzi.↩
29. Cf. el capítulo 2, apartado 3.2.↩
30. Cf. el capítulo 2, apartado 3.↩

Capítulo 5. Sentir la fuerza del espacio semiótico: el asombro como pasión ontohistórica

El espacio semiótico fue descripto hasta ahora como una zona en la que se amalgaman el discurso, la luz y la espacialidad. El claro es un espacio de juego de donde surge la competencia discursiva para interrogarlo y la competencia icónica para percibirlo. El surgimiento de estas competencias se rige por la lógica de la explosión. No hay una causa objetiva que explique el comienzo histórico del espacio semiótico. El espacio de sentido inicia su historia como un estallido que instituye un discurso y una mirada. La explosión del sentido se articula en dos fuerzas que se hibridan en el espacio: la fuerza interrogativa y el acto icónico. En el presente capítulo voy a tratar una nueva fuerza que Heidegger analiza detenidamente en el curso de 1937-1938. La explosión del sentido no solo implica una tensión discursiva y otra icónica, sino también una tercera fuerza pasional. Del mismo modo que en *Sein und Zeit* la disposición afectiva posee la misma valencia ontológica que la comprensión, al punto tal que toda comprensión siempre está templada, así también sucede con el inicio histórico del espacio de juego. En el estallido del sentido se instituye también una competencia afectiva que tiene la misma pretensión de originalidad que la interrogación y la iconicidad. En *Grundfragen der Philosophie* Heidegger se focaliza exclusivamente en el temple de ánimo del asombro. Lo concibe como la pasión fundamental que da inicio a la filosofía.

El comentario de esta nueva fuerza tendrá tres apartados.

En el primero voy a hacer una serie de consideraciones preliminares sobre el sentido pasional de la *Lichtung*. Como anuncié en el capítulo anterior, el claro no solo amalgama la metáfora lumínica con la espacial, sino que también posee una tercera significación pasional. También en este primer momento voy a retomar el concepto de necesidad que traté en capítulos anteriores a fin de mostrar su sentido pasional. En el segundo apartado voy a comentar los pasajes en los que Heidegger trata el tema del asombro. Por último, me centraré en el concepto de transposición. Considero que esta noción posee un valor fundamental para comprender la enunciación ontohistórica de las pasiones.

1. Consideraciones preliminares sobre la dimensión pasional del espacio semiótico

1.1. El sentido pasional de la *Lichtung*

En el capítulo anterior mostré la manera en que Heidegger, en distintos textos de los años 30, amalgama en el concepto de claro un sentido lumínico y otro espacial. Para reforzar esta idea cité la traducción de *Lichtung* de Claudio Magris como el luminoso calvero (*slargo luminoso*). En el curso *Grundfragen der Philosophie* analiza el temple de ánimo del asombro como aquella pasión que abre y da inicio al espacio de juego. Sin decirlo expresamente establece un vínculo necesario entre el espacio semiótico y los estados de ánimo. Lo que no aparece explícitamente dicho en el curso de 1937-1938 es la relación entre espacialidad, luminosidad y afectividad. Es en una conferencia de 1943 donde se puede encontrar una interpretación temática del claro en su triple significación. Voy a glosar, a continuación, algunos pasajes a fin de mostrar el sentido de este vínculo.

La conferencia se titula *Heimkunft/An die Verwandten*. Se trata del primer texto con el que abre el libro *Erläuterungen zu*

Hölderlins Dichtung. *Heimkunft* poetiza el retorno a la patria que Hölderlin emprendió en 1801 desde los Alpes. Este viaje tiene el sentido de un regreso al origen (*GA* 4: 24). Cuando llega a las puertas de su tierra, la patria le sale al encuentro como "lo amistosamente abierto [*das freundlich Offene*], lo iluminado [*das Erhellte*], lo que titila [*das Schimmernde*], resplandece [*das Glänzende*], luce [*das Leuchtende*]" (*GA* 4: 14). La patria es la figura poética del espacio semiótico. Se trata de una instancia que amalgama la luz y la apertura propia de la espacialidad. El poema le añade un temple de ánimo. En efecto, la patria sale al encuentro del poeta no solo como un espacio luminoso, sino también como la alegre serenidad. El vínculo entre la luz, el espacio y las pasiones aparece cuando Heidegger interpreta la figura poética de la nube. El pasaje en el que se puede ver la mutua relación entre los tres es el siguiente:

> Lo poetizado [*das Gedichtete*] es lo alegre [*das Freudige*]. Lo alegre se templa a partir de la alegría. Por eso es lo alegrado y lo que se alegra [...]. Se puede mirar la nube desde la claridad abierta [*offene Helle*]. La nube poetiza. Porque ella mira hacia aquello por medio de lo cual ella misma es mirada, lo poetizado por ella no está vanamente imaginado ni inventado. Poetizar es encontrar. La nube debe, de hecho, sobrepasarse hacia aquello que ella misma no es más. Lo poetizado no procede de ella. Lo poetizado no viene de la nube. Viene sobre ella como lo que permanece opuesto a ella. La claridad abierta en la que la nube se demora despeja [*aufheitern*] este demorarse. La nube se despeja hacia la serenidad [*die Heitere*]. Lo que ella poetiza, la "alegría", es la serenidad. Lo llamamos también lo "despejado" [*das Aufgeräumte*]. Pensamos esta palabra ahora y en adelante en su sentido estricto. Lo despejado está liberado [*freigemacht*], iluminado [*gelichtet*] y ensamblado [*gefügt*] en su espacialidad. Lo sereno, lo despejado, solo puede despejar a otro su lugar adecuado.

> Lo alegre tiene su esencia en lo sereno que despeja. Lo sereno se muestra en primer lugar en el alegrarse. En la medida en que el despejamiento [*Aufheiterung*] ilumina [*lichten*] todo, lo sereno le concede a cada cosa el espacio esencial a la que pertenece según su modalidad, para estar allí en el resplandor de lo sereno, como una luz taciturna [*ein stilles Licht*] que se basta con su propia esencia (*GA* 4: 15-16).

Este largo texto inscribe la interpretación del motivo poético de la nube dentro del tema de la diferencia ontológica. En efecto, la nube es la figura del ente; el cielo y el clima, por el contrario, son las figuras del espacio de juego. Esta es la razón por la que Heidegger afirma que la nube se sobrepasa a sí misma hacia una instancia distinta de ella que es la sede de donde procede la luz. La idea de que un ente singular es sobrepasado por un espacio al que pertenece expresa cabalmente el concepto de trascendencia. Lo mismo sucede con el verbo "poetizar". En el texto citado tiene el sentido de la institución de un espacio semiótico. Lo poetizado por el motivo de la nube es un estado de ánimo: la alegría. Esta afirmación tiene dos sentidos. El más evidente radica en que la nube es la figura poética que conduce al motivo pasional de la alegría. El otro sentido consiste en lo que se podría denominar el aspecto performativo del texto. En efecto, no solo mienta la conexión semántica entre nube y alegría, sino también que la instituye, la crea o la realiza. El discurso poético instituye el espacio de juego de la manifestación. Poetizar, en esta segunda significación, consiste en poner en obra la verdad.

Si nos detenemos ahora en los rasgos con los que Heidegger describe la institución de la manifestación, se puede distinguir todo un vocabulario que en muchos casos consiste en cuasi sinónimos. Por un lado, hay dos conceptos que corresponden claramente al campo semántico de los estados de

ánimo: lo alegre (*das Freudige*) y lo sereno o apacible (*das Heitere*). Por otro lado, existen otros términos que se inscriben dentro de la metáfora del aspecto lumínico de la iconicidad: mirar (*anblicken*), claridad abierta (*offene Helle*), iluminar (*lichten*), resplandor (*Glanz*) y luz taciturna (*stille Licht*). Y, por último, hay otro vocabulario que corresponde a la espacialidad: lo abierto (*das Offene*), despejado (*das Aufgeräumte*), el despejamiento (*die Aufheiterung*), la espacialidad (*Räumlichkeit*), el lugar (*Ort*) y el espacio esencial (*Wesensraum*). El texto no le otorga primacía a ninguno de estos tres marcos conceptuales. Incluso se puede percibir una amalgama de los tres en la significación climático-espacial de la alegría y la serenidad. Se trata de un despejarse del cielo que da lugar a la iluminación y la claridad. De esta manera, el espacio semiótico se articula como una hibridación de temple de ánimo, espacialidad y luminosidad.

En otro pasaje en el que interpreta el motivo de lo alto, Heidegger propone una interpretación del claro en donde hace explícita esta triple amalgama:

> Lo más alto "sobre la luz" es el claro mismo que resplandece [*die strahlende Lichtung*]. Según una vieja palabra de nuestra lengua materna, llamamos "la serenidad" a lo puro que aclara, lo que despeja "por primera vez lo abierto" a cada "espacio" y a cada "espacio-tiempo", y esto significa aquí que concede. Él [se refiere al claro] es al mismo tiempo claridad [*Klarheit*] (*claritas*), en cuya luz [*Helle*] descansa todo lo claro [*das Klare*], la altura [*Hoheit*] (*serenitas*) en cuyo rigor [*Strenge*] está todo lo alto y alegría [*Froheit*] (*hilaritas*) en cuyo juego vibra todo lo liberado. La serenidad resguarda y tiene todo en lo no aturdido [*das Unverstörte*] y sagrado. La serenidad salva [*heilen*] originalmente. Ella es lo sagrado. "Lo más alto" y "lo sagrado" es, para el poeta, lo mismo: la serenidad. Permanece como el origen de todo lo alegre, [es] lo más

> alegre (*GA* 4: 18).

El estado de ánimo de la serenidad designa el claro como un espacio despejado y luminoso. Heidegger le asigna una condición salvífica, sagrada, cuyo sentido no es otra cosa que se le imputa a ese espacio luminoso y templado la función de resguardar el ente, protegerlo contra todo aturdimiento. Si bien no hay una referencia explícita en la cita al poetizar, se puede colegir que es el poeta quien instituye ese espacio de juego en el que las cosas se encuentran con el hombre y permanecen resguardadas. El temple de ánimo del poetizar tiene como tarea producir este acercamiento. Así lo dice en otro pasaje de la conferencia:

> Pero acercándose aún más cerca, aunque [es] más inaparente [*unscheinbarer*] que los abedules y las montañas y, por eso también, es invisible [*übersehen*] y pasado por alto, está lo sereno mismo en lo cual aparecen [*erscheinen*] en primer lugar hombres y cosas (*GA* 4: 16).

El advenimiento de los hombres y las cosas a la manifestación solo es posible desde una instancia inaparente. Es la invisibilidad del claro, que en este texto aparece desde la perspectiva de su condición pasional, la que instituye el espacio de juego donde se encuentran el hombre y los entes. Ciertamente que es el contexto de la interpretación de Hölderlin lo que permite inferir la función performativa del discurso poético.

1.2. El sentido pasional de la necesidad

En el curso *Grundfragen der Philosophie* el espacio de juego asume una clara significación pasional cuando Heidegger le asigna la modalidad de la necesidad. En capítulos anteriores[1] abordé expresamente esta temática. Voy a retomar brevemente los resultados de aquellos análisis a fin de reinterpretarlos

desde la perspectiva de los temples de ánimo. La necesidad se le imputa al espacio de juego y a la interrogación sobre él.

Heidegger introduce la perspectiva de la modalidad cuando se pregunta si el comienzo del pensamiento occidental concebido como una explosión del sentido, como el inicio del espacio de juego de la verdad, fue un acontecimiento histórico necesario. El término alemán que utiliza para designar esta modalidad es *Not*. Como señalamos en su momento, Heidegger usa este término en tres sentidos complementarios. En primer lugar, tiene una significación ontohistórica. El ser necesario del inicio de la filosofía designa las condiciones históricas y fácticas que hicieron que la experiencia del desocultamiento del ente se diera en Grecia. Como resultado de ello, se transforma en la matriz de la que se nutren los conceptos de la filosofía posterior hasta el presente. Su ser necesario consiste en que se trata de un espacio de juego del que no podemos ni sabemos salir ni entrar. Nos encontramos ya siendo en él sin haberlo elegido ni querido. Describe nuestra facticidad presente. Por ello, en la medida en que describe nuestra condición de arrojado, tiene una segunda significación pasional. En efecto, desde la perspectiva de *Sein und Zeit*, son los temples de ánimo los que abren la facticidad. En el capítulo 2, donde expuse con más detalle estas ideas, vinculé el carácter necesario de nuestra pertenencia al espacio de juego con el concepto de lo premundano a fin de mostrar que tiene un sentido tensivo pasional.

El comienzo histórico de la experiencia del desocultamiento del ente no surge por ningún tipo de causa objetiva. No se le puede atribuir ni a un sujeto individual, colectivo o a algún tipo de objeto o cosa. La fuerza que da inicio al espacio semiótico es un estallido que enciende el comienzo. Su nacimiento se rige por la tensión constitutiva de las pasiones. Su ser necesario no responde a un modelo causal, sino a una perspectiva tensiva. Por último, el tercer sentido de

la necesitad da cuenta de la situación de enunciación del discurso filosófico. El presente de la enunciación hace que sea necesaria una torsión hacia el origen de la experiencia de la verdad a fin de poder interrogarla.

Así, entonces, el ser necesario no tiene un sentido lógico, sino más bien ontológico: es la fuerza que enciende el espacio de juego y que instituye una zona de enunciación a la que fuimos forzados a entrar y de la que no podemos salir. Esta descripción de la necesidad tiene una significación eminentemente positiva. Con ello Heidegger quiere apartar del término alemán *Not* toda connotación negativa. *Not* significa también carestía, menesterosidad, falta. La concepción del ser necesario en su triple significación tiene como finalidad mostrar que se trata de aquella experiencia de plenitud en la que se pone en marcha el espacio de juego de la verdad.

En el curso del semestre de invierno de 1929-1930 *Grundbegriffe der Metaphysik*, se pueden leer algunas indicaciones sobre el ser necesario en el contexto de la interpretación de la pasión del aburrimiento profundo. Querría hacer una breve referencia a este curso a fin de reforzar la idea de que la necesidad tiene un sentido eminentemente pasional. El aburrimiento profundo se caracteriza porque nos deja vacíos. Produce una situación paradójica. El aburrimiento nos entrega al ente, pero al mismo tiempo este se sustrae totalmente. La experiencia del aburrimiento abre un vacío total. Es en el contexto de la explicación de este vacío cuando Heidegger introduce el ser necesario:

> Vacío […]: no la nada completa, sino vacío en el sentido del denegarse [*sichversagen*], del sustraerse [*Sichentziehen*], como falta, privación, *necesidad* [*Not*]. ¿Estamos afectados [*angehen*] por una necesidad, nos afecta una [necesidad] semejante? (*GA* 29-30: 243).

La cita contrapone dos concepciones del vacío: aquella que la identifica con la nada y la que la caracteriza como un proceso privativo de sustracción. La necesidad corresponde a este segundo aspecto. A diferencia del curso de 1937-1938, Heidegger destaca la condición de falta de la necesidad. Sin embargo, lo que me interesa resaltar es que se trata de un temple de ánimo. La construcción pasiva de la pregunta final junto con el contexto del análisis del aburrimiento expresa que se trata de una experiencia en la que nos encontramos afectados por algo que no depende de nuestra proyección. El vacío total, la falta o necesidad es una condición existencial a la que nos fuerza y arroja el aburrimiento. Más adelante Heidegger especifica que no se trata de una necesidad en el sentido habitual del término. No afecta a una región específica de nuestra existencia como cuando se habla de la miseria social, la confusión política, la impotencia de la ciencia, el vaciamiento del arte, la falta del suelo de la filosofía o la ausencia de fuerza de la religión (*GA* 29-30: 244). Todas estas faltas describen diversas fuerzas sustractivas que se puede experimentar en cada uno de los dominios de experiencia mencionados. El vacío del aburrimiento profundo expresa una fuerza más poderosa y oculta:

> Lo que oprime [*das Bedrängende*] de manera oculta y más profundamente es, más bien: la falta de una opresión esencial de nuestro *Dasein* en totalidad (*GA* 29-30: 244; destacado en el original).

Cuando en el curso de 1937-1938 Heidegger retoma el concepto de necesidad en el marco de su reflexión ontohistórica deja de lado su significación privativa de falta, pero mantiene la concepción que desplaza la modalidad necesaria del campo de la lógica y la sitúa en el eje de las tensiones propias de las fuerzas. El ser necesario del

aburrimiento y del espacio semiótico expresa siempre un temple de ánimo. En el próximo apartado voy a comentar con más detalles el asombro como aquella pasión que da inicio al espacio semiótico.

2. El asombro como explosión del sentido

El asombro es un temple de ánimo fundamental. Para los griegos expresa el origen y comienzo de la filosofía. Heidegger lleva cabo un análisis fenomenológico que toma como punto de partida distintos temples de ánimo que están emparentados con él: el maravillarse (*das Sichverwundern*), la admiración (*das Bewundern*) y la fascinación (*das Bestaunen*). El asombro no se confunde con ninguno de estos fenómenos (cf. *GA* 45: 162-165). Una vez que expone sus diferencias, se centra en 13 rasgos o aspectos fundamentales. Mi comentario se va a enfocar solo en esta parte positiva del análisis.

> El sentido general de la interpretación del asombro es el siguiente: "Intentaremos hacer visible en trece puntos (a-m) la esencia del asombro, es decir, el temple de ánimo fundamental, que fuerza en dirección a la necesidad del preguntar inicial" (*GA* 45: 166).

Lo que tienen en común las tres formas del maravillarse radica en que muestran algo no habitual dentro del círculo de lo habitual. Heidegger es aún más preciso. Se trata de algo singular determinado no habitual que se distingue y sobresale de un ámbito determinado habitual. Hay, por lo tanto, un cambio de perspectiva o mirada que va de lo familiar a lo extraño. Lo que tienen en común los tres temples de ánimo recién mencionados es lo siguiente:

> Lo habitual es en cada caso otro distinto en contraposición con lo inhabitual, y todo maravillarse, toda admiración y toda fascinación es un distanciamiento y alejarse de lo

> habitual y, por consiguiente, un abandonar y un pasar por alto lo habitual en su habitualidad (*GA* 45: 166).

Las distintas maneras del maravillarse se caracterizan porque dan cuenta de la irrupción de una mirada que rompe con la familiaridad de lo habitual. Los 13 puntos que describen el asombro tienen por finalidad mostrar justamente su especificidad. No se trata de una simple enumeración o yuxtaposición de rasgos descriptivos. Creo que los 13 puntos encierran una mirada sistemática[2] en la que se puede distinguir, en primer lugar, un primer grupo de rasgos que tienen un sentido metodológico, exponen el modo de tratamiento; en segundo lugar, un segundo grupo de rasgos que expresan los contenidos descriptivos del asombro. Cada uno de estos rasgos sigue el modelo del tratamiento de la angustia y la muerte en *Sein und Zeit*.

2.1. El tratamiento metodológico del asombro

Heidegger aborda el punto de vista metodológico en varios ítems[3]. El primer aspecto que trata es su condición de temple fundamental (*Grundstimmung*). Con ello quiere expresar que no puede ser explicado mediante un análisis causal. No surge de la voluntad humana ni tampoco de una causa entitativa. Sin embargo, el asombro da inicio a algo. Es un temple de ánimo que funda el comienzo de la historia, la palabra, la obra y la acción. Por ello se puede afirmar que se inscribe dentro de la lógica de la explosión.

> Se llama temple fundamental porque, temperando, transpone [*versetzen*] al hombre en aquello respecto de lo cual, y en lo cual, pueden ser fundadas la palabra, la obra y la acción y puede comenzar la historia. Sin embargo, el temple fundamental no puede ser simplemente querido y realizado por el hombre, ni es tampoco un efecto de una causa, que operó partiendo del ente en dirección *al*

hombre. Esta transposición se sustrae a toda explicación, ya que todo explicar capta aquí necesariamente demasiado poco y llega demasiado tarde […]. Toda explicación depende del ente ya desoculto como tal a partir del cual solo puede ser tomada una causa explicativa (*GA* 45: 170; destacado en el original).

Una vez descartada la explicación causal, Heidegger se opone también a una explicación analítica que descompone una totalidad en sus partes. Frente a la causalidad y la descomposición propone un modo de abordaje que llama retroproyección. Que el análisis [*Zergliederung*] sea una retroproyección tiene un sentido genético. De esta manera retoma la idea expuesta en el curso de 1925-1926 *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*, según la cual analizar significa "reconducir algo a su lugar de nacimiento… sacar a la luz la génesis del sentido propio de un fenómeno" (*GA* 21: 198). El tratamiento del asombro en términos ontohistóricos consiste en considerarlo como un acontecimiento pasional que fuerza el comienzo. Este acontecimiento radica en que el hombre es colocado en el medio del ente.

Intento de una *retroproyección* [*Rückentwurf*] de la simpleza y extrañeza de *aquella transposición* [*Versetzung*] del hombre hacia el ente como tal, que acontece históricamente [*sich ereignen*] como asombro, que igualmente permanece inaprehensible como el comienzo mismo hacia el que ella [se refiere a la transposición] forzó [*nötigen*] (*GA* 45: 171; destacado en el original).

La retroproyección no solo se contrapone a la explicación causal y al análisis por descomposición, sino también a su figura impropia. Heidegger la llama "la caída del inicio [*Abfall der Anfang*]". Al mismo tiempo que es posible proyectarse hacia

atrás y situarse en ese temple de ánimo que fuerza el comienzo, existe también la posibilidad de un discurso que se independiza del comienzo y proceda de manera autónoma, es decir, pierda su referencia necesaria al inicio. Este discurso tiene el sentido de la “avidez de conocimiento y del poder del cálculo” (*GA* 45: 180).

El segundo rasgo metodológico aparece cuando Heidegger trata la pregunta como modalidad discursiva de la retroproyección. Hay un vínculo muy estrecho entre el asombro como temple de ánimo y el acto de habla de la interrogación. El asombro es la fuerza ilocucionaria que realiza y lleva cabo la pregunta fundamental de la filosofía.

> El temple fundamental del *thaumázein* fuerza [*nötigen*] al puro reconocimiento de la inhabitualidad de lo inhabitual. Pero el más puro reconocimiento de lo inhabitual lleva a cabo [*vollbringen*] aquel preguntar que pregunta qué es lo más habitual mismo de modo tal que se abra como lo más inhabitual [...]. Este preguntar pensante no es la curiosidad impertinente y apresurada del querer explicar, sino el soportar [*ertragen*] y perseverar [*aushalten*] de lo inexplicable como tal, que es empujado [*überdrängt*] por el aflujo de lo que se revela a sí mismo [*Sichenthüllen*] [...]. El perseverar del temple de ánimo fundamental es [...] la *realización* [*Vollzug*] de la necesidad del preguntar por el ente como él mismo en su zona (*GA* 45: 171-172; destacado en el original).

El vocabulario que aparece en la cita tiene explícitamente un sentido performativo: forzar, llevar a cabo, el empuje de aquello que se revela y la realización. Todas estas expresiones colocan el análisis del asombro dentro del marco metodológico de los actos de habla. El asombro se sitúa en el plano ilocucionario de la interrogación. Es la fuerza que pone en acto el pensamiento y le otorga la competencia para perseverar en la

dimensión extraña de lo familiar. Es necesario soportar la extrañeza de lo cotidiano porque carece justamente de explicación. Al sustraerse de todo modelo explicativo-cognoscitivo, se vuelve forzoso contar con alguna fuerza de otra naturaleza para poder mantenerse firme en la interrogación sobre la manifestación del ente. Esta fuerza la provee la pasión del asombro.

Ahora bien, a primera vista pareciera que la fuerza performativa que lleva a cabo el asombro tiene una significación eminentemente activa. Sin embargo, Heidegger reinterpreta los verbos mencionados en la cita anterior de una manera paradójica: la acción tiene el sentido de un padecer.

> Interpretamos la realización de lo necesario en primer lugar como la ejecución [*Ausführung*] y el acto [*Veranstaltung*] de lo exigido. Comprendemos en ello “realización” como prestación y como lo hecho de nuestra capacidad de hacer [*Machenschaft*]. Incluimos la realización como la acción de nuestra propia actividad. Sin embargo, la relación *de* lo necesario, a la que fuerza el ser necesario [*Not*] del temple fundamental, aquel pensar del ente como tal, es esencialmente un *padecer* [*Leiden*] [...]. Tendría que ser que, aquí, padecer mienta otra cosa que el mero abandonarse a sí mismo de una aflicción. Sin embargo, padecer mienta aquí tomar sobre sí y hacerse cargo de aquello que crece demasiado respecto del hombre y de esta manera lo transforma y, por ello, lo hace más paciente [*ertragsam*] para aquello que se supone que debe aprehender [*fassen*], si debe aprehender el ente como tal en totalidad. La realización de lo necesario es aquí un padecer en el sentido de esta paciencia creativa [*schaffende Ertragsamkeit*] para lo incondicionado. Este padecer está más allá de la actividad y pasividad habituales (*GA* 45: 17; destacado en el original).

El texto contrapone dos maneras de concebir el padecimiento. Por un lado, la habitual, que procede de un abordaje cristiano, moral y psicológico[4], según el cual la pasividad del padecimiento significa un mero soportar una aflicción en la que uno se abandona a sí mismo. Por otro lado, otra manera que está más allá de la concepción corriente de la actividad y la pasividad. Para alejarse de esta interpretación habitual, propone una formulación paradójica en donde lo activo y lo pasivo se amalgaman e hibridan. El padecer constitutivo del asombro es una "paciencia creativa". Esta fórmula aúna y funde los dos puntos de vista. Se trata de un acto por medio del cual el hombre se apropia, se hace responsable, de una instancia que lo sobrepasa al punto tal de que lo transforma a sí mismo. El acontecimiento del inicio del espacio de juego de la verdad es aquello de lo cual el hombre se apropia y, al mismo tiempo, es aquello que se apropia del hombre. Esta recíproca relación de apropiación en la que intervienen el hombre y el espacio semiótico es la que describe la fórmula "paciencia creativa". El hombre que asume esta responsabilidad se vuelve más paciente para lo incondicionado. Es decir, para soportar la experiencia de la necesaria ausencia de explicación de nuestra aprehensión del ente.

Heidegger ejemplifica este segundo sentido del padecer a partir de la interpretación de un pasaje de un fragmento tardío de Hölderlin[5] en el que concibe la percepción y el oír en su doble dimensión de actividad y pasividad. La percepción visual y la auditiva nos proyectan más allá de nuestro cuerpo orgánico y, al mismo tiempo, nos permiten reunir y recoger lo visto y oído en nuestra esencia. Se trata, por lo tanto, de un doble movimiento: de alejamiento de nosotros mismos para lanzarnos hacia el correlato objetivo de la percepción, pero al mismo tiempo es un regreso hacia nosotros en donde ese correlato se incorpora a nuestra esencia y la transforma.

El padecer –un percibir o un ser transformado– es

> esencialmente la donación oyente [*die hörende Zu-Wendung*] y, a una con ello, la disponibilidad hacia la transición a otro *Seyn*. En el oír nos proyectamos extendiéndonos largas distancias, lejos de nosotros, pero esto de modo tal que lo recogemos [*zurücknehmen*], ensamblando [*fügend*] lo oído a nosotros, en la reunión [*Versamlung*] de nuestra esencia. El percibir es un padecer en el sentido de la pasión más extensa y al mismo tiempo más íntima. Todo aprehender se mide de acuerdo con la medida de la fuerza para este padecer (*GA* 45: 176-177).

2.2. Los rasgos descriptivos del asombro: el modelo de la angustia y la muerte

Los rasgos descriptivos del asombro[6] siguen el modelo de la angustia y la muerte. A raíz de esta referencia ineludible voy a presentarlos a partir de una confrontación con estos existenciarios.

La referencia del asombro a la angustia aparece cuando Heidegger afirma que "esto *más habitual* [*dieses Gewöhnlichste*] *mismo* se vuelve *en* el asombro y *para* él en lo más inhabitual [*das Ungewöhnlichste*]" (*GA* 45: 166; destacado en el original). En el asombro se produce una desfamiliarización o extrañamiento de lo familiar. El paralelismo con la angustia es evidente. Este temple de ánimo revela afectivamente la inhospitalidad (*Unheimlichkeit*) constitutiva del *Dasein*. Como consecuencia de ello la familiaridad del mundo se vuelve insignificante o extraña. Ahora bien, mientras que en *Sein und Zeit* lo que se desfamiliariza es el ser en el mundo, en *Grundfragen der Philosophie* el extrañamiento del asombro se le imputa al espacio de juego. A diferencia de las tres formas del maravillarse, el asombro no tiene por objeto algo singular, sino, por el contrario, la totalidad: "En el asombro se vuelve todo lo más habitual de todo y en todo y, por lo tanto, *todo* en lo más inhabitual" (*GA* 45: 166; destacado en el original).

La relación del asombro con la totalidad es otro rasgo estructural que comparte con la angustia. La diferencia es que en *Sein und Zeit* esta totalidad tiene un sentido negativo. La angustia revela la nada (nada del ente). En cambio, el asombro tiene, desde el punto de vista del descubrimiento, un sentido positivo: es asombro ante todo.

Este descubrimiento del todo permite determinar qué es aquello más familiar que no llama la atención y qué es aquello que se vuelve lo más inhabitual. Con esta consideración aparece la diferencia ontológica: lo más habitual es el ente. Lo inhabitual es el ser.

> Todo en todo lleva lo más habitual junto a sí [*bei sich*], a saber, *ser* constantemente [*beständig*] y en general y en cierta manera. Todo en esto más habitual (el ente) se vuelve para el asombro en *Uno* [*in Einem*] lo más inhabitual: que es lo que es (*GA* 45: 167; destacado en el original).

La referencia al modelo de la muerte aparece cuando Heidegger usa para describir el asombro el adjetivo superlativo "lo más extremo" [*das Äußerste*]. En *Sein und Zeit* esta expresión está indisolublemente ligada a la muerte. Se pueden distinguir dos usos del término. El primero es más genérico. Heidegger se refiere a la muerte en general como la posibilidad más extrema y más propia (*GA* 2: 332 y 431).

El segundo uso es más restringido. No alude a la muerte en general como posibilidad, sino a uno de sus rasgos específicos, a saber, como la posibilidad más propia e irrespectiva. A propósito del carácter extremo de la muerte Heidegger dice:

> Haber-llegado-al fin significa existentivamente: ser respecto del fin. El más extremo todavía-no tiene el carácter de aquello respecto de lo cual se comporta el Dasein (GA 2: 333; destacado en el original).

Más adelante sustituye el carácter más extremo de la posibilidad de la muerte por el de más irrebasable:

> Esta posibilidad más propia, más irrespectiva es al mismo tiempo la más extrema. Como poder ser el *Dasein* no puede rebasar [*zu überholen*] la posibilidad de su muerte. La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del *Dasein* (GA 2: 250).

La idea de que la muerte sea la posibilidad más extrema radica en que toca un límite, una frontera más allá de la cual no se puede ir. Asimismo, se puede asociar este rasgo de la muerte con el concepto de Karl-Otto Apel de la irrebasabilidad. Justamente porque es un límite más allá del cual no se puede ir, tiene un valor metodológico fundamental. La irrebasabilidad de la muerte funge como argumento para garantizar la totalidad del *Dasein*. En la posibilidad más extrema y más irrebasable están contenidas todas las otras posibilidades anteriores:

> En el *Dasein*, en tanto que es relativamente a su muerte, está siempre ya incluido [*einbeziehen*] el más extremo no-todavía de sí mismo al que todos los demás le están antepuestos [*vorlagern*] [...]. El problema del posible ser total del ente, que en cada caso somos, mantiene su legitimidad [z*u Recht bestehen*] si el cuidado, en tanto constitución fundamental del *Dasein*, "está conectado" con la muerte como la posibilidad más extrema de este ente (*GA* 2: 344).

En este pasaje la expresión "todos los demás" se refiere al resto de los "no-todavía". Es difícil de identificar y precisar en qué consisten estas otras negatividades, pero creo que la intención argumentativa del texto es mostrar que la irrebasabilidad de la muerte permite dar cuenta de todas las

demás posibilidades del *Dasein*, es decir, les son antepuestas y, por ello, la muerte garantiza la totalidad. En esta cita aparece claramente la idea de que la expresión "más extrema" tiene el sentido de un límite o frontera constitutiva del ser del *Dasein*.

Si bien la noción de lo más extremo en *Sein und Zeit* casi siempre está referida a la posibilidad de la muerte, hay un pasaje muy breve donde conecta esta noción con la angustia, razón por la cual permite ver el vínculo entre lo más extremo y la disposición afectiva: "La angustia se angustia por el poder ser del ente así determinado, y abre así la posibilidad más extrema" (*GA* 2: 352).

Esta concepción de lo más extremo es el supuesto de la interpretación del asombro del curso *Grundfragen der Philosophie*. La idea fundamental radica en que el asombro cumple la misma función que despliega la angustia en relación con el precursar la muerte. En efecto, el precursar la muerte está determinado por la angustia que abre el límite infranqueable de la posibilidad más extrema. El asombro, por su parte, es un avanzar hacia un límite más allá del cual no se puede ir (no se puede salir). De esta manera, el asombro revela el carácter irrebasable del espacio de juego, su condición de instancia última del sentido en la cual estamos arrojados:

> El asombro que a cualquier cosa como tal y a todo como tal lo vuelve lo más inhabitual, va de este modo hacia *lo más extremo* […]. Pero en este avanzar [*vorgehen*] hacia lo más extremo de la inhabitualidad encuentra el asombro nada más que le ofrezca aún una salida, no sabe más salir, sino que se sabe únicamente remitido en todo y cada cosa hacia lo inhabitual: al ente *en cuanto* siendo [*seiendes als seiend*][7] (*GA* 45: 167; destacado en el original).

Aquí se puede leer el parentesco conceptual que hay entre el precursar la muerte y el avanzar del asombro. Precursar la muerte significa adelantar su condición de límite

infranqueable. Avanzar hacia lo más inhabitual quiere decir colocarse en una frontera que representa el límite absoluto del espacio de juego. La irrebasabilidad que revela el asombro conduce a un espacio último y perimetrado. Cualquier intento de explicación del carácter irrebasable lleva consigo una destrucción (*Zerstören*) de él (*GA* 45: 167). La vía de acceso adecuada a la irrebasabilidad del sentido es el temple de ánimo del asombro.

Sobre la base del modelo de la angustia y la muerte se puede concluir que el asombro es aquel temple de ánimo fundamental que produce un extrañamiento de lo familiar y que, como consecuencia de ello, revela la diferencia ontológica y el carácter irrebasable del espacio de juego. A continuación, Heidegger introduce un nuevo aspecto de la relación entre el asombro y la diferencia ontológica. El temple de ánimo fundamental proyecta el "entre" constitutivo del espacio de juego. Separa aquello que es habitual (el ente) de aquello que es inhabitual (el ser). Proyecta la diferencia ontológica.

> No sabiendo salir ni entrar, está el asombro en un entre, entre lo más habitual, el ente, y su inhabitualidad, que "*es*". Este entre es proyectado separando [*auseinanderwerfen*] y liberado [*freiwerfen*] en tanto entre por medio del asombro. El asombro –comprendido de manera transitiva– produce [*erbringen*] el aparecer [*aufscheinen*] de lo más habitual en su inhabitualidad (*GA* 45: 168; destacado en el original).

La zona de mediación, el espacio de juego como una encrucijada donde se produce el encuentro y la diferencia entre ser y ente, es un espacio semiótico. Es la sede del sentido. Heidegger aborda este problema en el marco de su concepción del asombro. El temple de ánimo fundamental proyecta la diferencia ontológica y al mismo tiempo instituye el entre como el "en tanto qué". Proyectar la diferencia y concebir el entre

como un espacio interpretativo muestra que en el curso de 1937-1938 Heidegger le imputa a un estado de ánimo la apertura del sentido:

> La habitualidad de lo más habitual irrumpe recién en el instante porque lo más habitual se vuelve lo más inhabitual. En este tránsito [*Übergang*] lo más habitual se separa en su habitualidad y en su inhabitualidad, de modo tal que aquel [lo más habitual] sale a la luz como este [lo más inhabitual]. Ahora y de esta manera el asombro abre lo único asombroso, a saber, el todo en tanto todo, el todo en tanto ente, el ente en totalidad, *el hecho dequeeslo que* es; el ente *en tanto* ente, el ente qua ente, *tò òn he ón*. Esto que aquí se nombra con el "en tanto qué", el qua, el *he* es aquel "entre" proyectado separando [*auseinanderwerfen*] en el asombro, lo abierto de un espacio de juego aún no sospechado y meditado, en el que el ente en tanto tal entra en juego, a saber, en tanto el ente que *es*, en el *juego de su ser* (*GA* 45: 168-169; destacado en el original).

Este texto proporciona una explicación fenomenológica del surgimiento del espacio de juego como la sede del sentido. El asombro se instala en el medio de la encrucijada para revelar el espacio de juego como aquello que hace posible que el ente se muestre como tal. La descripción sigue una secuencia que distingue distintos momentos lógicos: cuando lo más habitual se vuelve lo más inhabitual, irrumpe o se muestra el carácter habitual de lo más habitual. Esta irrupción tiene el sentido de una separación. Se separa lo habitual de lo inhabitual. La separación quiere decir que lo más habitual sale a la luz como lo más inhabitual. De esta manera aparece lo más asombroso del asombro, a saber, revela el todo en tanto todo, es decir, el ente en tanto ente.

Hasta el momento se vio que el asombro como temple de ánimo fundamental hace que el ente se vuelva extraño y de

este modo comparezca en tanto ente. El "en tanto qué" es un término técnico del vocabulario heideggeriano que designa la condición interpretativa del espacio de juego, el hecho de que sea un espacio semiótico. El asombro proyecta la espacialidad concebida como una zona perimetrada de mediación (entre) que separa el ser del ente. De esta manera el temple de ánimo fundamental amalgama en sí mismo el modo de apertura de la disposición afectiva y de la comprensión. Revela el estar arrojado al espacio e instituye la frontera semiótica que distingue entre ser y ente. El próximo paso que Heidegger da es afirmar que el asombro, al hibridar el punto de vista de la disposición afectiva y el de la comprensión, le confiere al hombre su competencia perceptiva. Hace posible que el hombre asombrado pueda ver el ente en tanto ente. La introducción de una figura antropológica en la lectura del asombro conduce al último apartado del capítulo.

3. La transposición como figura espacial impersonal de la enunciación ontohistórica de las pasiones

A lo largo de toda la exposición de los rasgos descriptivos del asombro dejé de lado la cuestión sobre el sujeto de la enunciación pasional. Recién en el final del apartado anterior apareció explícitamente una referencia al hombre como aquel que se asombra y, por lo tanto, adquiere la competencia pasional-perceptiva para la revelación del ente en su totalidad. Este problema es crucial porque atañe al concepto mismo de temple de ánimo. Habitualmente se considera que las pasiones son estados subjetivos. Expresan el modo en que uno mismo se encuentra. Heidegger trata temáticamente este punto en el curso de 1937-1938. El concepto de transposición es el hilo conductor de sus reflexiones.

El primer aspecto por tratar es el de la relación entre asombro y percepción. Al mismo tiempo que el asombro proyecta el espacio de juego, transpone lo asombrado en el

medio de lo proyectado y separado. Esto quiere decir que el hombre que se asombra es ya el hombre asombrado. Esta transposición tiene el sentido de un pasaje del enredo inherente a la indecisión de lo habitual a la primera decisión de su esencia. ¿Qué significa ello? Que el asombro le confiere al hombre la competencia de la percepción del ente. Esta percepción significa el reconocimiento del ente como aquello que se abre, que brota y surge. Verlo previamente en su revelación insondable, es decir, hacer la experiencia de la esencia inicial del ente. El asombro, por lo tanto, es el estado de ánimo que da la competencia para percibir el comienzo o, lo que es lo mismo, la revelación del ente.

> El asombro es el proyectar que separa del espacio de juego, pero este de modo tal que al mismo tiempo *transpone* [*versetzen*] el asombrado en medio de lo proyectado y separado. El hombre que se asombra es ya el asombrado quiere decir: por medio de este temple fundamental está transpuesto en su esencia templada por él [se refiere al temple fundamental]. El asombro transpone al hombre desde el enredado estado de indecisión de lo habitual y lo inhabitual hacia el primer estado de decisión de su esencia. Dispuesto en el asombro él no puede más que percibir [*vernehmen*] el ente en tanto ente. Esto quiere decir: el hombre debe afirmarse como el que se asombra en el reconocimiento de esto que se ha abierto, verlo previamente [*ersehen*] en su revelación [*Enthüllung*] insondable y *alétheia*, el desocultamiento, soportarlo y experimentarlo como la esencia inicial del ente (*GA* 45: 169; destacado en el original).

El vínculo entre asombro y percepción saca a la luz un problema más general que puede ser formulado así: ¿quién es el sujeto del asombro?, ¿a quién o a qué se le imputa la fuerza del asombro?, ¿es posible concebir una teoría de las pasiones

que no remita para su explicación a un modelo antropológico? La respuesta heideggeriana a esta pregunta está en el concepto de transposición. Con esta noción plantea el vínculo afectivo entre el espacio de juego y el hombre.

El espacio semiótico determina al hombre porque lo templa en totalidad (*GA* 45: 153). Esta afirmación pone en tela de juicio la concepción tradicional de los estados de ánimo como algo que el hombre posee y que depende, o bien de acontecimientos exteriores, o bien de estados corporales interiores. A esta teoría contrapone su propia concepción ontohistórica, en la que los estados de ánimo se comprenden "a partir del *Seyn* (*Ereignis*)" (*GA* 45: 154). Lo propio de esta concepción ontológica es la inversión del punto de vista entre el hombre y las pasiones. No es que el hombre tiene estados de ánimo, sino al revés: los estados de ánimo "tienen al hombre y, como consecuencia, lo determinan [*Bestimmen*] en cada caso de diferente manera, incluso en su corporalidad [*Leiblichkeit*]" (*GA* 45: 154). Las diferentes maneras en las que los estados de ánimo determinan la corporalidad humana hacen que el mundo acontezca (se abra) para el hombre de diversas maneras: "El mundo es llevado [*zugetragen*] al hombre cada vez de distinta manera, cada vez su sí mismo es abierto y se resuelve de otra manera respecto del ente (*GA* 45: 154).

Las construcciones pasivas del texto muestran, sin lugar a duda, que el hombre es el receptor del estado de ánimo, que es pasivo frente a él y que esa pasividad tiene como correlato una apertura de las dos direcciones en las que se articula el mundo: el sí mismo y el ente. Por ello, en las dos interpretaciones de los estados de ánimo (en la tradicional y en la ontohistórica) hay dos maneras diversas de concebir al hombre. Heidegger considera que su propia concepción lleva consigo "una superación de la concepción del hombre vigente" (*GA* 45: 154).

La transposición (*Versetzung*) es el concepto que fundamenta la pasividad humana respecto del espacio de juego

y que da lugar a la concepción ontohistórica de los estados de ánimo. La idea fundamental es que los estados de ánimo trasladan, llevan al hombre hacia otro lugar, lo transponen en otro sitio. Tienen al mismo tiempo un sentido pasional y otro espacial. Heidegger toma como punto de partida la expresión coloquial *Versetzung* como disposición afectiva para después resignificarla espacialmente como la transposición o relocalización hacia el espacio-tiempo de juego:

> Decimos habitualmente: "Estamos dispuestos en este o aquel temple de ánimo" [*Wir werden in die und die Stimmung versetzt*]. En verdad, es decir, concebido desde la esencia originaria del ser, es al revés: el temple de ánimo nos transpone en cada caso de tal o cual manera en esta o aquella referencia fundamental respecto del ente como tal. Más exactamente: *el temple de ánimo es esto que trans-pone* [*dieses Ver-setzende*], que transpone de tal manera que funda conjuntamente [*mitgründen*] el espacio-tiempo de la transposición misma [...]. Con la mirada en la esencia del ser necesario tenemos aquí que meditar lo siguiente: todo ser necesario del no-saber-salir-ni-entrar como lo que tempera fuerza [*nötigen*] no solo a una determinada relación respecto del ente abierto e interpretado en su entidad, sino también hace forzar [*ernötigen*] en primer lugar aquel entre y en medio de, en cuyo espacio-tiempo de juego puede ser determinado en su entidad el ente en totalidad. Todo ser necesario del pensar inicial, que aquí se mienta, puede, temperando, solo forzar en un temple esencial o, como decimos, en un *temple fundamental* (*GA* 45: 154-155; destacado en el original).

La necesidad, la fuerza que obliga a trasladarse y a abrir el espacio de juego es de índole afectivo-pasional. También se puede reconocer en la cita la referencia a la transposición como trascendencia. En efecto, es el espacio de juego el que tempera

al hombre, es decir, lo transpone al *entre* en el cual se muestra el ente. Hay, por lo tanto, una idea de trascendencia relativa al espacio de juego y no principalmente al ser del *Dasein*. Para ser más precisos: la trascendencia del espacio de juego amalgama la proyección del sentido de la comprensión con la facticidad de la disposición afectiva. El asombro como temple de ánimo fundamental hibrida estos dos puntos de vista.

Para finalizar, querría hacer una breve alusión al curso de verano de 1927 *Die Grundprobleme der Phänomenologie* como antecedente del empleo del concepto de transposición. Aquí utiliza la palabra de origen latino *Transposition* que corresponde a la expresión alemana *Versetzung*. A lo largo del curso alterna entre una y otra. En el marco argumentativo de 1927 la transposición está referida a la trascendencia del *Dasein*, al hecho de que el *Dasein* mismo se transpone previamente hacia las cosas y desde ellas vuelve a sí mismo. La trascendencia entendida como transposición es el fundamento originario de la intencionalidad (*GA* 24: 229-230). La diferencia fundamental con el curso de 1937-1938 radica en que no tiene un sentido pasional explícito. Asimismo, la imputación de un estado de ánimo a un espacio le da una fuerte significación impersonal. Es el espacio semiótico el que transpone afectivamente al hombre y lo coloca en el medio del ente.

---

1. Cf. el capítulo 2, apartado 1.3 y el capítulo 3, apartado 2.1. ↵
2. La idea de que los 13 puntos no son una mera enumeración de elementos, sino que se trata de una mirada sistemática, aparece en la recapitulación de la argumentación. Aquí habla de una construcción y de un camino (*GA* 145: 173). ↵
3. Los puntos h, i, j, k y m expresan este punto de vista metodológico. ↵
4. Esta afirmación está en el texto que elidí mediante la indicación de corchetes. ↵
5. Heidegger cita la opinión del editor de la obra de Hölderlin, Norbert von Hellingrath, para quien dicho fragmento corresponde a otro mayor titulado “Aus dem Motivkreis der Titaten” (*GA* 45: 176). ↵
6. Estos aparecen en los ítems que tienen los puntos a-g y l. ↵
7. Sigo la traducción de Ángel Xolocotzi. ↵

Capítulo 6. Narrar el espacio semiótico: inicio, final y tránsito de la explosión del sentido

En los capítulos anteriores expuse las distintas fuerzas que dan inicio al espacio semiótico. Mostré el modo en que ellas se inscriben dentro de la lógica de la explosión. Con ello quise enfatizar que el espacio de sentido carece de una causa entitativa que explica su nacimiento. El espacio de juego se instituye mediante la fuerza del discurso, de la iconicidad y del asombro. Lenguaje, imagen y estados de ánimo expresan los tres poderes que abren el espacio de la manifestación como tal. En la exposición de cada una de estas fuerzas siempre permaneció implícita la condición histórica de la explosión. La institución de la apertura de la verdad tiene como rasgo esencial el hecho de que es un acontecimiento histórico. La historicidad no es una nueva fuerza, sino que introduce dentro de estas tensiones una trayectoria narrativa. El acontecer histórico de la interrogación, el acto icónico y el asombro se inscriben dentro de una lógica narrativa que se caracteriza porque se articula de acuerdo con los siguientes ejes: el inicio, el final y el otro comienzo.

En el presente capítulo voy a comentar la dimensión histórico-narrativa del acontecer que desencadena las tres fuerzas recién mencionadas. El capítulo tiene dos apartados. En el primero voy a tratar los dos conceptos de historicidad que están presentes en el curso de 1937-1938. De aquí se siguen dos maneras de abordar la historia: la historiografía y la meditación histórica. En el segundo apartado voy a exponer las

dos estructuras narrativas en las que se articula la explosión del sentido. En primer lugar, me voy a referir a la meditación histórica como aquel programa narrativo que otorga la competencia necesaria para acceder al espacio de juego y, de este modo, ganar el punto de vista que permite narrar la historia de la verdad. En segundo lugar voy a centrarme en la narrativa histórica que Heidegger propone en *Grundfragen der Philosophie*. Se trata de un programa narrativo que se descompone en dos subprogramas complementarios, a saber: aquel que narra el inicio y el final de la experiencia griega de la verdad y aquel que, tomando como punto de partida ese final, narra el tránsito hacia el otro comienzo.

1. Los dos conceptos de historia y sus respectivos modos de tratamiento: la historiografía y la meditación histórica

A lo largo del curso *Grundfragen der Philosophie* Heidegger distingue dos maneras de entender la historicidad. Aquella que identifica el acontecer histórico con los hechos producidos por las fuerzas tradicionales de la política, la economía, la sociedad y la religión. Aquí intervienen distintas subjetividades individuales y colectivas, y tienen lugar en un tiempo y espacio geográfico delimitados. A esta manera de concebir la historicidad Heidegger contrapone otra, según la cual lo histórico en sentido propio se mueve en un nivel de radicalidad tal que excluye cualquier referencia a las fuerzas históricas y a los sujetos tradicionales. El acontecer histórico por antonomasia tiene que ver con la experiencia de la verdad del ente. Así lo dice expresamente en el siguiente pasaje:

> Pues la historia es aquel acontecer [*Geschehen*] en el que el ente se vuelve más ente [*seiender*] por medio del hombre. Pertenece íntimamente a este acontecer el salir afuera del ente como tal hacia algo abierto, que por su parte exige la fundación y el resguardo en el ente [*Bergung in das*

> *Seiende*]. Pero el acontecimiento [*Geschehnis*] de la apertura del ente es la *esenciación de la verdad misma* (*GA* 45: 201; destacado en el original).

El acontecer histórico fundamental es la esenciación de la verdad. Es un proceso que tiene dos sentidos complementarios: describe el nacimiento del ente concebido como una salida de su ocultamiento y su consiguiente exposición y, al mismo tiempo, señala que este ente manifiesto requiere una custodia y fundación. Esta última expresión alude al hecho de que la experiencia de la verdad del ente llevada a cabo por los griegos tiene que ser reconducida a su fundamento en el espacio de juego del sentido con sus tres fuerzas constitutivas. A la historia de los hechos y a la historia de la verdad les corresponden a cada una dos modos de tratamiento específicos: la historiografía (*historische Betrachtung*) y la meditación histórica (*geschichtliche Besinnung*). Se diferencian porque la primera tiene un sentido epistemológico y la segunda, una significación ontológica.

Heidegger concibe la historiografía como una "investigación del pasado a partir del horizonte del presente" (*GA* 45: 34). La idea central de esta consideración, que ejemplifica remitiéndose a Leopold von Ranke, es que los criterios o medidas con los que se dirige al pasado se toman del presente. Sin embargo, esta preeminencia del presente no garantiza un correcto acceso al pasado. La razón de ello radica en lo siguiente:

> Pero podría ser que un presente sea análogamente entumecido como el pasado, y que las medidas de un presente permanezcan solo como malos desechos de un pasado que ya ha dejado de ser captado conceptualmente. Podría ser que un presente esté totalmente confuso en sí mismo y por ello exactamente cerrado y bloqueado contra lo que debe decir el pasado (*GA* 45: 35).

La meditación histórica, por el contrario, se distingue esencialmente de la historiografía. La diferencia está en el modo en que cada una de ellas comprende el pasado. La historiografía se dirige al pasado por medio del conocimiento. En cambio, la meditación histórica establece un vínculo ontológico con lo sido. Esta distinción se funda en el concepto de "acontecimiento histórico".

> La palabra "histórico" [*geschichtlich*] mienta el acontecer histórico [*Geschehen*], la historia [*Geschichte*] misma como un ente. La palabra "historiográfico" [*historisch*] mienta un modo de conocer. No decimos discusión histórica [*geschichtliche Betrachtung*], sino meditación. Meditación: ingresar [*eingehen*] en el sentido de lo que acontece históricamente, de la historia. "Sentido" mienta aquí: el *ámbito abierto* de los fines [*Ziele*], medidas [*Maßstäbe*], impulsos [*Antriebe*], posibilidades decisivas y poderes [*Mächte*] –todo esto pertenece *esencialmente* al acontecer históricamente. El acontecer históricamente como manera y modo de *ser* es propio solo del hombre (*GA* 45: 35-36; destacado en el original).

Este pasaje encierra tres afirmaciones. En primer lugar, el vínculo ontológico con el pasado radica en que el acontecer histórico es un modo de ser constitutivo del hombre. Heidegger retoma aquí la tesis que había desarrollado en la segunda sección de *Sein und Zeit* sobre la historicidad del ser del *Dasein*.

En segundo lugar, la manera de acceder a esta dimensión histórica se lleva a cabo bajo el modo de la meditación. A partir de la referencia que tiene el término alemán *Besinnung* (meditación) con el término *Sinn* (sentido), Heidegger concibe la meditación no como un acto mental de reflexión, sino como una iniciación. La meditación tiene un sentido eminentemente

espacial. Se trata del ingreso al espacio de juego. Hay, por lo tanto, una correspondencia estructural entre la vía de acceso (meditación) y aquello a lo que se accede (el espacio de juego). En efecto, espacio de juego y meditación pertenecen al plano del sentido, por un lado, y el sentido adopta una clara significación espacial, por otro. De esta manera, la meditación habilita el ingreso al espacio de juego.

En tercer lugar, la cita expone el espacio de juego desde el punto de vista del acontecer histórico. Esta dimensión histórica aparece descripta con una serie de rasgos esenciales. Es el espacio de los fines, las medidas, los impulsos, las posibilidades decisivas y los poderes. Los fines y las medidas se oponen y, al mismo tiempo, se complementan con los impulsos, las posibilidades decisivas y los poderes del mismo modo en que se relacionan la comprensión y la disposición afectiva. Es decir, describen el espacio de juego desde el punto de vista de la fuerza y el significado (Bertorello, 2014 y 2016). Considero que los fines y las medidas pertenecen al plano de la comprensión, razón por la cual son del orden del significado. Esta afirmación se funda en que el fin no es otra cosa que el dinamismo "por mor de que" el *Dasein* se proyecta, se asigna fines a sí mismo[1] y, por lo tanto, abre el espacio de sentido. La mención de las medidas introduce el tema de la verdad. En efecto, el espacio de juego se presenta como aquello que hace posible que un ente se muestre y se torne la medida desde donde se puede dar una concordancia entre él y la proposición. El vínculo entre verdad y comprensión aparece ya en *Sein und Zeit* cuando Heidegger dice que el fundamento ontológico de la concepción tradicional de la verdad es el proyecto-arrojado (cf. *GA* 2: 295). La apertura como expresión del espacio del sentido y como expresión del lugar originario de la verdad tiene una dimensión significativa, reticulada, que le viene de la proyección. Ahora bien, el fundamento ontológico de la verdad es además la condición de arrojado que, como tal, corresponde a la

dimensión tensiva de la afectividad. Así, entonces, la articulación de fuerza y significado en el espacio del sentido histórico se funda en la comprensión, por un lado, y en la condición de arrojado, por otro. Ambos existenciarios abren el espacio y, de esta manera, lo constituyen como el espacio de manifestación o verdad. Esta analogía entre el espacio de juego y el *Dasein* permite ver mejor cómo se relacionan la fuerza y el significado en una instancia que se diferencia del *Dasein* por su condición impersonal.

El vínculo ontológico con el pasado inherente a la meditación se lleva cabo no desde el presente, sino desde el futuro. Esta es, en definitiva, la diferencia fundamental entre una epistemología y una ontología de la historia. La perspectiva del futuro hace que ese pasado se vuelva un inicio.

> El acontecer histórico [*das Geschehen*] y lo que acontece de la historia [*das Geschehende der Geschichte*] es en primer lugar y siempre *lo futuro*, lo que adviene oculto hacia nosotros, tomar la delantera abriendo y arriesgando [*aufschliessende, wagende Vorgehen*], y así lo que obliga previamente a ello [*das zu sich Vorzwingende*]. *Lo futuro* es el *comienzo de todo acontecer histórico*. En el comienzo todo está contenido [*beschlossen*]. Aunque lo que se inició y llegó a ser parece haberse alejado pasando por encima de su comienzo, sin embargo, este permanece en poder [*in Kfraft*] –aparentemente de haber llegado a ser él mismo lo pasado– y [permanece] lo que todavía se esencia con lo cual entra en disputa todo lo venidero. En toda historia propia, que es más que la sucesión de hechos, es decisiva la condición de futuro, esto significa: el grado y el alcance de los fines del crear [*schaffens*]. La grandeza del crear se mide en qué tan lejos puede seguir la ley oculta más interna del comienzo y [puede] llevar al fin su curso (*GA* 45: 36-37; destacado en el original).

En este pasaje Heidegger describe el acontecer histórico del espacio de juego a partir de tres rasgos. En primer término, por su dimensión temporal futura. En segundo lugar, por su condición fundacional (instituye el comienzo). Y, en tercer lugar, por su carácter creativo. Acontecer históricamente quiere decir, entonces, advenir desde el futuro hacia el pasado para dar inicio al espacio de juego, es decir, crearlo. Hay, por último, un aspecto muy significativo de este texto que explica el vínculo entre el futuro y el pasado. El acontecimiento histórico del espacio de juego no es un mero suceso del pasado, algo que tuvo lugar en un tiempo y espacio determinados, y que no guarda ninguna relación con nosotros. Por el contrario, este acontecimiento sigue en actividad, su fuerza y poder efectivo sigue operando o, dicho con el vocabulario de Heidegger, continúa esenciándose[2].

La creatividad del acontecer histórico pone en relación el espacio de juego con la ontología de la obra de arte de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Significa que la meditación histórica recae sobre esos ámbitos donde la experiencia histórica es eminentemente creativa, a saber, en los poetas, los pensadores y los políticos.

> La meditación histórica, por el contrario, solo es posible, pero también necesaria, allí donde la historia es asumida en el crear [*schaffend*] y en el coformar [*mitgestalten*]: en el crear del poeta, del arquitecto, del pensador y del político [*Staatsmann*] (*GA* 45: 43).

El vínculo creativo que tiene la meditación histórica con el comienzo adopta también un vocabulario político. Heidegger contrapone la historiografía con la meditación histórica a partir de la oposición entre lo conservador y lo revolucionario. La relación creativa con el inicio asume la figura de lo revolucionario. A pesar de que su primer sentido es político, la revolución adquiere en el curso de 1937-1938 también una

significación estética. Con esta última expresión quiero indicar que la meditación histórica lleva consigo una transformación de la mirada que rompe con la familiaridad de la percepción habitual. Es necesario sacudir lo tradicional mediante una transformación para poder lograr una relación originaria con el comienzo. Se trata de conmover el sentido común, la percepción automatizada para, de este modo, acceder al origen. La historiografía representa, por el contrario, una posición conservadora porque se afinca en lo estable y permanente.

> Porque lo inicial [es] siempre lo más oculto, porque permanece lo inagotable y lo que se sustrae, porque, por otra parte, lo que ha llegado a ser en cada caso se ha vuelto lo habitual, y porque esto, por medio de su divulgación, oculta el comienzo, por ello necesita de las transformaciones de aquello que se ha vuelto habitual, de las revoluciones. La relación originaria y genuina al comienzo es, por ello, lo revolucionario, que por medio del cambio radical de lo habitual despeja [*ins Freie bringen*] nuevamente la ley del comienzo (*GA* 45: 37).

A modo de conclusión, se puede decir que la meditación histórica se diferencia de un abordaje epistemológico del pasado en virtud de que se instala en la continuidad ontológica entre pasado y futuro. Desde la perspectiva del futuro se crea o transforma la mirada que da inicio a la historia de la verdad. La meditación puede ser caracterizada como un programa narrativo que confiere la competencia para iniciarse en el espacio del sentido y ponerlo en acto.

2. La estructura narrativa de la fuerza histórica

En el apartado anterior traté el punto de vista en el que Heidegger se sitúa para tratar la dimensión histórica del espacio de juego. Su fuerza no se nutre ni de las tensiones de la economía, de la sociedad o la religión ni de los diferentes

sujetos que actúan en la historia. La historicidad del espacio de juego describe el inicio de la experiencia de la verdad, la creación de las condiciones de la manifestación como tal. Vimos también que la competencia necesaria para narrar ese comienzo se adquiere por medio de una meditación concebida en términos espaciales. Es necesario ingresar al espacio del sentido para transformar la mirada y, de este modo, adquirir el punto de vista que posibilite articular una narrativa histórica. En este segundo apartado voy a enfocarme en los términos sobre los que Heidegger construye esta narrativa. En primer lugar, voy a tratar la función narrativa que tienen los dioses en la historicidad a fin de precisar el sentido que Heidegger le asigna a la fuerza histórica. En segundo lugar, voy a glosar los tres términos sobre los que se articula la estructura narrativa de la historia: inicio, final y otro comienzo.

2.1. La figura narrativa de los dioses como imagen poética de la fuerza histórica

Heidegger introduce la figura de los dioses en la primera recapitulación del capítulo tercero. No es simplemente un resumen de los pasos dados hasta ese momento. Si bien retoma el hilo de la argumentación, su intención es explicitar el concepto de fuerza que está presupuesto en los análisis anteriores. La recapitulación se enfoca en el punto de vista metodológico. Se trata de una caracterización nueva de todo el procedimiento llevado hasta ese momento. La pregunta metodológica que caracteriza el recorrido es la siguiente: "¿Por qué fue necesario para una aclaración de nuestro proceder una discusión-localizante [*Erörterung*] de la historia [*Geschichte*] y la historiografía [*Historie*]?" (*GA* 45: 88). La respuesta no es ni más ni menos que porque preguntamos por la esencia de la verdad. Como expuse en la introducción[3], esta pregunta tiene un carácter sistemático y no meramente historiográfico por dos motivos: porque interroga sobre nuestra situación contemporánea de la enunciación y porque estamos forzados

necesariamente a plantearla.

Heidegger describe la enunciación contemporánea como una situación enredada, confusa, a causa de la historiografía. La caracteriza como una mezcolanza (*Mischmasch*), como un ataque de la historia (*Anfall des Historischen*) ante el cual el hombre contemporáneo se halla inerme. La razón de este dominio de lo historiográfico se halla en que "el hombre occidental es en su esencia *histórico*, es decir, que funda historia y esto significa al mismo tiempo que destruye la historia" (*GA* 45: 89; destacado en el original).

La esencia del hombre como fundador y destructor de la historia posibilita el doble movimiento del ataque de lo historiográfico (destructor) y la institución de un nuevo comienzo (fundador). Es en este contexto en que Heidegger introduce explícitamente el tema de la fuerza y el vínculo conceptual que hay entre la fuerza y los dioses. La fuerza de la historia no es más que la expresión de la esencia del hombre. Se trata de un poder que se polariza entre la fundación y la destrucción.

> Llegaremos a ser señores de la historiografía en la medida en que volvamos a ganar la fuerza para el ser histórico. Que esta fuerza se volvió no fuerza [*Unkraft*] no es ni casualidad ni un suceso aislado. Copertenece [*zusammengehören*] antes bien íntimamente a este acontecimiento [*Geschehnis*] de la historia occidental que por primera vez Hölderlin padeció y con ello lo experimentó propiamente, y que después Nietzsche lo ha expresado a su manera, al indicar que el hombre occidental no pudo crear hace dos mil años ningún dios más. ¿Qué significa esta suspensión de la fuerza creadora-de-Dios [*Gott-bildende Kfaft*]? (*GA* 45: 89-90).

Heidegger responde a la pregunta de Nietzsche diciendo que no lo sabemos. Y no lo sabemos porque la historia como

acontecimiento no puede ser prevista ni calculada. Es a continuación de esta afirmación cuando da una pista para comprender qué entiende por la figura de los dioses.

> La historia se sustrae no solo a los pronósticos, sino en general al juicio calculador, máxime si concebimos la historia en su acaecer [*Geschehnis*] más largo y, por ello, más lento y, de allí, apenas aprehensible: esto es la cercanía y lejanía de los dioses respecto del ente –un acaecer que está todavía lejos, más allá y más acá de los sucesos de la religión y las iglesias y los "movimientos religiosos" y que tiene como su correspondiente contraparte [*zugehörige Gegenseite*] lo que nosotros llamamos la fuerza y no fuerza del hombre respecto de la historia (*GA* 45: 90).

Los dioses son la contraparte de la dimensión tensiva de la historia concebida como un acontecer que polariza entre la fuerza y la no fuerza. La cercanía y la lejanía de los dioses respecto del ente no es otra cosa que la relación espacial que el poder de la historia establece con las cosas. La cercanía expresa la fuerza de la historia. La lejanía, por el contrario, la impotencia. La expresión "contraparte" se refiere a los dos puntos de vista desde donde puede mirarse el acontecer histórico. O bien se puede ver el acontecimiento desde el concepto y, entonces, asume el rasgo de la fuerza e impotencia, o bien desde la imagen poética. De esta manera el poder aparece bajo la figura de la cercanía y la lejanía de los dioses.

Así, entonces, los dioses y la fuerza histórica se vinculan como imagen poética y concepto filosófico. Apelar a la figura de los dioses no quiere decir que Heidegger le imputa la fuerza a una suerte de agencia sobrenatural. Por el contrario, los dioses son la figura de la creación y fundación de lo histórico que no solo excede la voluntad humana, sino que encierra una gratuidad o donación. En este sentido los dioses desempeñan

una función eminentemente narrativa. Llevan a cabo el rol actancial del destinador, es decir, de aquella función narrativa que le asigna al héroe la prueba que tiene que realizar. En el caso de la narrativa histórica heideggeriana, los dioses expresan que los hombres no fundan por sí mismos la historia, sino que la esencia humana lleva una marca que remite a la donación sin causa del inicio del espacio de juego. El rol actancial del destinador lo desempeña, en realidad, el acontecimiento apropiador de la verdad cuya imagen poética son los dioses. En este sentido ellos se inscriben dentro de la esencia humana. Refieren a la apropiación del hombre por parte del comienzo gratuito del espacio de juego.

A continuación, Heidegger introduce el concepto de *Ereignis*. En principio, no parece que sea distinto al de *Geschehnis* (acaecimiento). Sin embargo, hay una diferencia semántica: *Geschehnis* pone en primer plano la referencia a la historicidad (*Geschichte*). Y, en este sentido, el acaecer expresa la potencia y la impotencia de las fuerzas de la historia. El *Ereignis*, por su parte, introduce en el acaecer la referencia al tema de la verdad. La relación entre ambos términos sería la siguiente: el acaecer da cuenta de la lejanía de los dioses, del rehusarse o negarse del dios como la impotencia de los hombres respecto de la historia. El *Ereignis* es algo así como una consecuencia del acaecer. Se trata de un acontecer singular que surge al rehusarse el dios.

> Si eran dioses que huyeron ahora y hace tiempo de los hombres, entonces este rehusarse [*sichverweigern*] del dios debe ser un acaecer descomunal [*ungeheures Geschehnis*] que conduce a un acontecer apropiador singular [*einzigartigen Ereignis*] que apenas nos atrevemos a nombrar (sin decirlo: el pasar del último dios. Cf. *Acerca del acontecimiento apropiador*). Si pensamos en dirección hacia este acaecer, o si reflexionamos sobre la no fuerza del hombre respecto de la historia, o si incluso

> examinamos ambos en su copertenencia originaria, cada vez acierta la meditación en el único rasgo fundamental de esta historia más originaria y más oculta, pero más propia: que la verdad respecto de su esencia no es más una pregunta, sino en todo caso una obviedad indiferente [*gleichgültige Selbstverständlichkeit*] y con ello todo lo verdadero está desarraigado y sin fuerza creadora [*schaffende Kraft*] [...]. La pregunta por la esencia de la verdad es *la* pregunta histórica pura y simple en la medida en que ella pregunta por aquello que devuelve su fundamento a nuestra historia (*GA* 45: 90-91).

El texto insinúa que el *Ereignis* implicado en el acaecer de la historia (sea que se lo considere en su dimensión de impotencia, sea que se lo vea en su dimensión fundadora) lleva consigo el rasgo fundamental de la verdad. Por eso, creo que la diferencia semántica entre *Geschehnis* y *Ereignis* radica en la introducción del tema de la verdad (de la manifestación, del *Da*, del espacio semiótico). La oración final del texto da una clave fundamental para apoyar esta interpretación, a saber, que la pregunta por la verdad es la que devuelve el fundamento de la historia. En efecto, esta es justamente la definición que Heidegger da del *Ereignis* en *Beiträge zur Philosophie*: “El ser [*Seyn*] se esencia como el *Ereignis* de la fundación del *Da* [*Dagründung*], abreviando: como *Ereignis*” (*GA* 65: 247). La forma abreviada *Ereignis* no es otra cosa que la institución del espacio de la manifestación, es decir, de la apertura o el *Da*.

2.2. La estructura narrativa del espacio de juego

La explosión del sentido desencadena una trayectoria narrativa cuyo término inicial es la experiencia de la verdad del ente en Grecia y su término final es la obra de Hölderlin y Nietzsche. Estos autores no solo clausuran el primer inicio, sino también preparan el tránsito hacia un nuevo estallido futuro. En la

medida en que ese programa narrativo habla de dos comienzos históricos que no son causados por ningún ente ni agencia humana, sino que se donan gratuitamente, se inscribe dentro de la lógica de la explosión tal como la traté en el capítulo 1 de este libro. Esta es la razón por la que se puede describir el primer comienzo como un *big bang* semiótico, es decir, como el acontecimiento explosivo singular que instituye el espacio de sentido y da inicio y le confiere su historicidad.

2.2.1. El big bang *semiótico*

Heidegger trata el tema del inicio en el marco de la interrogación por la esencia de la verdad. Voy a retomar lo que ya dije sobre la pregunta en el capítulo 2[4]. En ese momento afirmé que la pregunta por la esencia de la verdad tiene el sentido de un retropreguntar. Cuando en el presente contemporáneo de la enunciación hacemos la pregunta, se pone en acto una transformación de la mirada del que interroga que lo conduce hacia el inicio de la filosofía. Heidegger llama "torsión" a esta transformación. La razón por la que hoy, al plantear la pregunta por la esencia de la verdad, nos colocamos en el inicio del pensamiento occidental radica en que ese comienzo sigue siendo efectivo en el concepto tradicional de verdad. El acto de habla de la interrogación saca a la luz su fuerza operativa.

Ahora bien, ¿qué significa este preguntar que nos retrotrae al comienzo histórico? Heidegger responde de la siguiente manera:

> No queremos, sin embargo –y no podemos tampoco– volver hacia atrás la historia, sino [que] debemos obrar y pensar a partir de *nuestra* necesidad actual, es decir, *futura*. Pues *nosotros* –no el individuo arbitrario [*der beliebige Einzelne*] y no los muchos aún más arbitrarios [*die noch beliebigeren Vielen*], no los pueblos y naciones o estados individuales por sí–, sino Occidente es empujado [*stoßen*], por medio de empujones [*Stöße*] (guerra mundial,

> revolución mundial), de los cuales estos solo son las consecuencias históricas, [es empujado] hacia la pregunta si aún está en la verdad, si aún quiere en general la verdad y si aún la puede querer (*GA* 45: 109; destacado en el original).

Este pasaje contiene una serie de afirmaciones a las que se puede desglosar como sigue. En primer lugar, se designa la situación actual en la que nos movemos con el pronombre de primera persona del plural. El comienzo de la historia de la verdad nos determina a nosotros como contemporáneos. Aquí aparece la referencia al sujeto de la enunciación. El texto lo designa como Occidente. En segundo lugar, se determina la deixis temporal de la enunciación. Se trata no solo del ahora en el que vivimos, sino fundamentalmente del futuro, en el sentido de que el ahora no es otra cosa que el fin del inicio y el surgimiento de un nuevo comienzo de la filosofía. En tercer lugar, se caracteriza la significación modal de la situación de enunciación. Se trata de una situación histórica necesaria. Esta necesidad no tiene un sentido lógico, sino histórico. Y, por último, se describe la fuerza que mueve y empuja la historia de Occidente. Su potencia está por fuera del modelo causal. La razón de ello radica en que la pregunta por el comienzo de la historia de la verdad no se sitúa en el nivel donde operan los distintos sujetos de la historia (el individuo, los muchos, las nociones o los pueblos); tampoco se sitúa en el nivel donde aparecen las causas clásicas del cambio histórico (guerras y revoluciones). La pregunta por el comienzo de la historia de la verdad es portadora de una fuerza ilocucionaria, de una performatividad tal que está en la base de las causas clásicas del cambio histórico. A tal punto que Heidegger afirma que las guerras y las revoluciones son efectos o consecuencias históricas de las fuerzas que operan en el comienzo de la historia de la verdad.

El retroceso al inicio llevado a cabo por la fuerza performativa de la interrogación contemporánea sobre la esencia de la verdad adquiere una nueva determinación. La relevancia de este nuevo rasgo radica en que explicita la significación narrativa del comienzo histórico. En el inicio del pensar occidental concebido como la explosión del espacio de juego de la verdad se conserva aún aquello que no aconteció históricamente.

> Lo que no aconteció históricamente [*das Nichtgeschehene*] en el reino de lo esencial es incluso más esencial que lo que aconteció históricamente [*das Geschehene*], porque nunca puede llegar a ser indiferente, sino siempre todavía y cada vez más está en la posibilidad de llegar a ser más necesario [*notwendiger*] y más forzoso [*notwendiger*]. Por el contrario, el acontecer histórico de lo esencial tiene como consecuencia casi inevitable estar enterrado y recubierto por su propio inesencial [*Sein eigenes Unwesentliche*]. Con ello ya se dice que esto que no aconteció históricamente no mienta de ningún modo algo imaginado [*Ausdenkbares*] arbitrariamente, desligado de toda necesidad. Lo que no aconteció históricamente mienta aquí más bien aquello que está *retenido y conservado* [*das Zurück- und Einbehaltente*] necesariamente *en* el comienzo y *por medio de* este, a través de lo cual el comienzo permanece [como] lo insondable [*das Unergründliche*] que incita siempre de nuevo a la meditación sobre él –tanto más rigurosa cuanto más extensamente se desarrolle la caída [*der Abfall*] (*GA* 45: 123; destacado en el original).

Aquello que no aconteció históricamente y que incita a la meditación a realizar la pregunta por la historia de la verdad es el hecho de que los griegos no se hicieron expresamente la pregunta por la *alétheia*. Lo no acontecido nos fuerza necesariamente a formular la pregunta. Ahora bien, el texto

describe esta dimensión privativa del inicio con una terminología que habla de una fuerza reprimida, enterrada e insondable. Lo que no aconteció en el comienzo de Occidente es la fuerza que hace desplegar narrativamente la historia, que nos constituye en el presente y que nos fuerza a realizar la pregunta por la verdad. Esta carencia constitutiva del inicio es lo que hace parir la historia de la verdad. Se trata de una privación que fuerza el despliegue narrativo fundamental de Occidente.

El último aspecto que resta considerar es la relación entre el inicio como acontecimiento histórico fundamental y el comienzo histórico de la filosofía como hecho objetivo que puede ser constatado por los métodos tradicionales de la investigación histórica. Respecto de esta cuestión el curso de 1937-1938 sostiene que hay un hecho histórico que puede ser comprobado: los griegos hicieron la experiencia de la verdad como desocultamiento y que, posteriormente, Platón y Aristóteles determinaron la verdad como la conformidad de la proposición. Ahora bien, esta comprobación historiográfica no tiene el sentido de una meditación histórica. Esta solo es posible cuando se realiza el acto de habla de la interrogación. La pregunta sobre el hecho histórico descubre que los griegos determinaron que la conformidad es el fundamento de la verdad, pero detuvieron su interrogación ahí. No se animaron a radicalizar el camino hasta sondear y dar con el auténtico fundamento del espacio de juego.

> Hemos comprobado historiográficamente que los griegos en el inicio histórico de su pensamiento aprehendieron la verdad como *alétheia,* como desocultamiento del ente y recién mucho más tarde, a saber, en el fin de su gran filosofía –en el pensamiento de Platón y en la doctrina de Aristóteles–, pasaron a determinar la verdad como la conformidad de la proposición; con esta posición de la esencia ellos tomaron a la concepción más temprana y más

> originaria de la verdad como el fundamento “natural” de la verdad en tanto conformidad. Esta comprobación historiográfica es indiscutible. Pero no es una meditación histórica, que –nosotros sabemos– surge solo a partir del *preguntar propio* del que medita reflexivamente [*der Sichbesinnende*] y debe ser llevado por él [...]. Los griegos han *experimentado* por primera vez el desocultamiento del ente y lo han tomado como verdad y sobre este fundamento determinaron la verdad como conformidad, y pusieron y fundaron este fundamento, pero no continuaron preguntado propiamente por él mismo. La *alétheia permaneció para ellos* como *lo no interrogado* [*das Fraglose*]. No han penetrado más con el pensamiento la *alétheia* y así no han sondeado [*ergründen*] propiamente en su esencia. Ellos estuvieron más bien solo bajo la violencia [*Gewalt*] de la esencia, que irrumpe por primera vez y aún no se ha desplegado, de la verdad como desocultamiento (*GA* 45: 111-112; destacado en el original).

La experiencia griega de la verdad se reduce a ser solo el *factum* del inicio violento del desocultamiento del ente, o lo que también designé como el *big bang* de la semiosis en cuanto tal. A este *factum* le asignaron por fundamento la concepción de la verdad como conformidad de la proposición. En este inicio no se desplegó la esencia misma de la verdad. La interrogación como modo discursivo de la meditación histórica es la que sondea esa fuerza que sigue activada en el presente.

2.2.2. El final del primer inicio y el tránsito hacia el otro comienzo

La fuerza a la que el retropreguntar dirige la mirada determina nuestro presente histórico. Sin embargo, no posee el dinamismo y el poder que tuvo en su inicio griego. Más bien, asistimos a su final. Heidegger describe el presente desde dos perspectivas complementarias. Hoy asistimos, por un lado, al final del

primer comienzo. Y, por otro, nos preparamos para uno nuevo:

> Que los griegos eran el comienzo de un modo pensativo, poético y político [*stattlich*] se comprueba de la manera más dura por el hecho de que el fin, en el que nosotros hoy estamos, no es otra cosa que la caída de aquel comienzo, el creciente no estar a la altura, que no excluye un crear [*schaffen*] y un obrar [*wirken*] propios en el ámbito de lo que proviene y de lo tradicional de este comienzo. Pues el estar a la altura exige un "crecer superador" [*überwachsen*] [...]. El crecer superador del comienzo acontece históricamente solo en *otro* inicio, que reconoce que su crecer superador solo sobrepasa lo que proviene y lo tradicional de este comienzo y puede solo igualar a aquello que permanece [como] lo más alto de ser alcanzado (*GA* 45: 115-116; destacado en el original).

El texto describe el primer comienzo de la filosofía como el modo de existencia de los griegos. La existencia griega se caracteriza por la del desocultamiento violento del ente. En ello radica precisamente su creatividad. La violencia de la manifestación del ente da inicio a la filosofía, a la poesía y al Estado. Es justamente esta potencia creativa la que llega a su fin en el presente en el que Heidegger está dictando el curso *Grundfragen der Philosophie*. El fin del primer comienzo adquiere el rasgo de una caída en la impropiedad. La idea central de esta afirmación radica en que el hombre contemporáneo no está a la altura de ese comienzo. Sin embargo, ello no es un impedimento para que en la tradición que ese inicio desencadenó se halle otra fuerza creativa desde la cual se pueda sobrepasar o superar la caída. El otro comienzo describe justamente aquella instancia en donde se sobrepasa o se supera el primer inicio.

A esta situación de enunciación Heidegger la denomina también como el momento (*Augenblick*) de la decisión

(*Entscheidung*) entre el final y el otro comienzo. Este tránsito puede durar milenios (*GA* 45: 124). Hablar de un momento de la decisión no solo emparenta esta situación enunciativa con la descripción de la propiedad en *Sein und Zeit,* sino también, y justamente a raíz de esta referencia a la obra de 1927, con una cierta concepción secularizada del tiempo escatológico. La situación enunciativa del presente es el tiempo de la decisión. Esta escatología aparece también reforzada con la idea de una preparación paciente del otro comienzo de la filosofía (cf. *GA* 45: 124). El ámbito de esa decisión es lo futuro:

> *Ella* [la decisión] *se toma en el ámbito de nuestra disponibilidad* [*Bereitschaft*] *o indisponibilidad* [*Unbereitschaft*] *para lo futuro*. Este ámbito solo se abre –si se despliega– según la originalidad con la que nosotros aún podemos volver a encontrarnos en lo que propiamente acontece a partir de la condición de perdido en las maquinaciones y actividades, a partir del enredo en lo obvio y desgastado (*GA* 45: 124; destacado en el original).

El momento de la decisión aparece como una instancia enunciativa en la que se pone en juego la contraposición entre un acontecimiento futuro de carácter propio y un estado presente de impropiedad. La disponibilidad o la indisponibilidad expresa lo que se podría llamar la competencia para lo futuro. Se trata, por lo tanto, de un programa narrativo de adquisición de la competencia para ese otro inicio. De esta manera se asemeja a la meditación histórica como aquella competencia que nos capacita para ingresar históricamente en el espacio de juego. La diferencia radica en la dirección temporal. Mientras que la meditación histórica nos da acceso al pasado, la disponibilidad nos abre el futuro.

Así, entonces, el concepto de fin es ambiguo. Tiene un doble sentido. Por un lado, quiere decir que estamos en el tramo final del primer comienzo. Aquí el fin no significa que

algo termina o cesa, sino, por el contrario, que “el fin de una historia realmente efectiva [*wirklich*] y esencial puede ser él mismo un [final] esencial” (*GA* 45: 125). Con ello Heidegger quiere señalar que el fin del comienzo tiene una grandeza que consiste fundamentalmente en “la fuerza para la preparación de un tránsito [*Übergang*] a un comienzo totalmente diferente” (*GA* 45: 125). Por otro lado, el fin significa el agotamiento y extravío de todos los efectos de la historia del pensamiento occidental desarrollado hasta el presente. Todas las interpretaciones usuales y tradicionales del ente colapsan y pierden sentido[5].

Para finalizar con este capítulo solo resta decir que la narrativa histórica del curso *Grudfragen der Philosophie* se despliega en dos programas narrativos. Uno de ellos se descompone en dos subprogramas. En primer lugar, narra la transformación entre el inicio del pensamiento occidental como la experiencia griega del estallido del espacio de juego de la verdad y su final en las obras de Hölderlin y Nietzsche. En segundo lugar, a partir del final del primer inicio se narra el tránsito a un nuevo comienzo del pensar. Este se lleva a cabo como una localización de la verdad en el fundamento del espacio de juego, como una interrogación que vuelve a poner en acto las fuerzas que se desencadenaron en el primer inicio, que sondea la experiencia griega de la verdad para radicalizarla como un acontecimiento apropiador que funda el espacio de la manifestación (*Ereignis*).

El segundo programa narrativo describe la competencia necesaria para narrar la historia de la verdad. Heidegger lo llama meditación histórica. Confiere la competencia necesaria para ingresar en el espacio de juego y de este modo adquirir el punto de vista desde donde se mira la historia. Este programa narrativo adquiere otra fisonomía cuando Heidegger describe el presente de la enunciación con los mismos términos con los que describió en *Sein und Zeit* la modalidad propia de la existencia.

El presente es el instante de la decisión. Al decidirnos, nos preparamos para el futuro.

En el primer proyecto del curso de 1937-1938 Heidegger añade dos rasgos que terminan de perfilar la analogía que existe entre el presente histórico de la enunciación y la propiedad del *Dasein*. La competencia para el instante de la decisión tiene una modalidad templada. El estado de ánimo que nos prepara para el tránsito hacia el otro comienzo es el espanto (*Erschrecken*) ante la falta de fundamento del ente (*GA* 45: 198). Y la decisión por medio de la cual se lleva a cabo ese tránsito tiene el sentido de una repetición. Este concepto, que en *Sein und Zeit* designa el modo en que el *Dasein* se retrotrae a su pasado para elegir una posibilidad y reiterarla en el presente en virtud de que sigue siendo efectiva, contemporánea, ahora vuelve a aparecer en el marco del pensar ontohistórico. La repetición designa nuestro vínculo con el primer inicio del pensamiento. No es una imitación de la experiencia griega, porque esto es imposible. Repetir el primer comienzo quiere decir volver a inaugurarlo. El otro comienzo está vinculado esencialmente al primero de modo tal que en el otro comienzo se experimenta el primero más originariamente y restaurado en su grandeza. La repetición establece ese vínculo entre los dos inicios del pensar (*GA* 45: 199).

En los capítulos anteriores, donde traté los temas de la fuerza del discurso, la imagen y las pasiones, siempre cerré la exposición con una consideración sobre las figuras antropológicas de la enunciación. El discurso originario, el acto icónico y el asombro llevan a cabo una transformación total del decir, mirar y sentir inherentes al sujeto de la enunciación, de modo tal que este cambio le confiere la competencia epistémica y existencial para dar cuenta del espacio semiótico. Cuando Heidegger aborda la dimensión narrativa de estas fuerzas no hay una exposición explícita sobre el sujeto histórico de la enunciación. Quizá porque lo único que les añade la fuerza

histórica a las transformaciones del discurso, la mirada y las pasiones es que estas competencias son las que nos habilitan a nosotros, los contemporáneos, a repetir el primer inicio de la historia de la verdad desde la perspectiva del tránsito hacia el otro comienzo.

---

1. En el concepto de "por mor de qué" (*Worumwillen*) confluyen dos tradiciones conceptuales. Por un lado, remite a la causa final de Aristóteles (*GA* 18: 82) y, por otro, a la noción kantiana de persona como un fin en sí mismo (*GA* 24: 242, *GA* 26: 237-238).↵
2. En un pasaje de la recapitulación Heidegger enfatiza aún más esta idea: "Estos fines y fuerzas pueden ser lo que acontece históricamente [*geschehen*] desde hace mucho –solo de manera oculta– y por ello no [puede ser] en absoluto lo pasado [*das Vergangene*], sino lo que *todavía se esencia* y aguarda la liberación de su fuerza efectiva [*Wirkungskraft*]" (*GA* 45: 40; destacado en el original).↵
3. Cf. el apartado 2.↵
4. Cf. el apartado 2.1.↵
5. Las obras de Hölderlin y Nietzsche (cf. *GA* 45: 125-127 y 133-136) dan cuenta de la experiencia de los dos sentidos del fin (cf. *GA* 45: 126). Ambos son el final y el tránsito (*Übergang*) (cf. *GA* 45: 135).↵

Capítulo 7. La articulación entre narración y explosión en los cuatro niveles del sentido

A lo largo de los seis capítulos anteriores expuse una lectura del concepto de espacio de juego que hibrida diversos vocabularios. Como resultado de esta estrategia surgió una interpretación que amalgama la fenomenología hermenéutica con la teoría de la enunciación, la semiótica narrativa greimasiana, la teoría del acto icónico de Bredekamp y la semiótica de la cultura de Lotman. El espacio de juego de la verdad fue caracterizado como el espacio semiótico que está siempre presupuesto en nuestro vínculo con los entes. Se lo caracterizó de esta manera para indicar, por un lado, que se trata de una instancia de sentido que posibilita la mediación entre los hombres y las cosas y, por otro, para destacar su significación dinámica. El espacio semiótico describe las condiciones irrebasables de producción del sentido.

La introducción del concepto de enunciación, de acto icónico y de explosión permitió definir de mejor manera este dinamismo. El vocabulario de la semiótica narrativa posibilitó determinar el sentido exacto que tiene la dimensión histórico-temporal del espacio de juego. Las fuerzas que hacen estallar (y, de esta manera, ponen en marcha temporalmente el espacio de sentido) trazan una trayectoria que se articula de acuerdo con una lógica narrativa discreta. Los términos espacio-temporales que organizan la narrativa son el inicio, el final y otro comienzo. De este modo se puede inferir que la interpretación híbrida del espacio de juego articula dos tipos de

lógicas diferentes: la lógica de la explosión expresada por las fuerzas del discurso, la imagen y las pasiones, y la lógica narrativa articulada a partir de los términos *a quo* y *ad quem* de la transformación histórica. Mientras que el plano de las fuerzas implica siempre una tensión gradiente, el plano narrativo se despliega siempre en las direcciones que les confieren las unidades discretas del inicio, final y otro comienzo.

Así, entonces, la imagen del espacio de juego que surge al final de la exposición no solo se presenta como una zona de mediación entre los hombres y las cosas, sino que también posee una segunda hibridación, es decir, aquella que amalgama lo continuo con lo discreto.

En este último capítulo del libro voy a intentar presentar esta última hibridación a partir de un modelo de análisis discursivo. La finalidad que persigo es mostrar el modo en que se fusionan las dos lógicas del espacio de juego. Para lograr este cometido voy a tomar como punto de partida el análisis que Heidegger hace de la proposición "la tiza es demasiado arenosa" en el curso del semestre de invierno de 1925-1926 *Logik. Frage nach der Wahrheit*. En un segundo momento, voy a complementar el modelo de la proposición con un análisis que incorpora el punto de vista ontohistórico del espacio de juego tal como fue descripto en los capítulos anteriores. La tesis central que intentaré justificar es que la estructura significativa de un enunciado presupone cuatro niveles de sentido. Los tres primeros los trato en el primer apartado; en el segundo introduzco el cuarto nivel del sentido, y en el tercero analizo el concepto metodológico del salto como noción que permite pasar de los tres primeros niveles al cuarto.

1. Narración y explosión en los tres primeros niveles del sentido[1]

En el curso *Logik. Die Frage nach der Wahrheit* Heidegger analiza

el origen del significado de la proposición “la tiza es demasiado arenosa”. Del mismo modo que en los capítulos anteriores voy a reconstruir el análisis mediante una hibridación conceptual de teoría de la enunciación, semiótica narrativa y teoría del acto icónico. Desde esta perspectiva híbrida se pueden distinguir en la interpretación tres niveles de sentido: el lógico-teorético, el lingüístico-discursivo[2] y el pragmático-existencial. Cada uno de ellos guarda con el otro una relación genética. Con ello quiero decir que se trata de distintos grados y transformaciones que el significado recorre cuando pasa de su lugar originario a su forma teórica más derivada. La orientación argumentativa de Heidegger sigue el camino que va de lo originario a lo derivado. De acuerdo con esta metodología, el sentido del enunciado adquiere su certificado de nacimiento en el nivel pragmático-existencial. Después ese sentido se transforma en discurso en el segundo nivel. Y, por último, sufre una tercera transformación cuando adopta la mirada objetivante de la teoría.

La relación que hay entre los tres grados es de presuposición: el nivel lógico-teorético presupone el lingüístico-discursivo, y ambos, el existencial. Lo que tienen en común es que en todos ellos se trata del significado que se va transformando desde el plano existencial, pasando por el discursivo y culminando por el lógico-teorético. Esta transformación consiste en que, a medida que se sube de nivel, se produce un desembrague enunciativo. Dicho con otras palabras: se suprime paulatinamente la referencia del enunciado al *Dasein* histórico o, lo que es lo mismo, se produce una desmundanización.

Como el nivel lingüístico-discursivo cumple la función de mediación entre el lógico y el pragmático-existencial, se puede decir que se trata de un espacio fronterizo. Si se cruza esa frontera hacia el nivel lógico-teorético el enunciado se transforma mediante la supresión del adverbio de cantidad[3]

“demasiado”. La reformulación “la tiza es arenosa” expresa la correlación entre un hecho objetivo y una mirada objetivante que percibe desde ningún lugar. De ese lado de la frontera, en el espacio lógico-teorético, el sujeto de la enunciación queda completamente elidido.

Si regresamos al espacio del discurso, el significado del adverbio “demasiado” lleva consigo un descentramiento que remite el enunciado a su lugar de nacimiento, es decir, lo conduce al plano pragmático-existencial. La expresión “demasiado” solo tiene sentido para un *Dasein* que escribe en el contexto de una clase. Heidegger propone una interpretación del adverbio en la que enfatiza su significación práctica. “Demasiado” está referido a la dificultad que un agente tiene cuando quiere escribir bien. Significa un obstáculo práctico (*GA* 21: 157).

Si cruzamos ahora la frontera del espacio del discurso hacia el nivel pragmático-existencial, se hace visible el lugar de nacimiento de la significación discursiva y lógico-teorética. Este es el nivel de lo que Heidegger llama interpretación. Se trata de un significado que surge de las relaciones prácticas que el *Dasein* establece con los entes. Justamente porque se trata de un significado eminentemente pragmático tiene un carácter prelingüístico.

Heidegger caracteriza detalladamente las condiciones de producción de este significado práctico. Surge a partir de un dinamismo, de un movimiento constitutivo del ser del *Dasein*; del movimiento por medio del cual el *Dasein* anticipa su ser y desde esta anticipación retorna hacia el ente que comparece en su mundo[4]. Este movimiento de anticipación y retorno es lo que Heidegger llama comprensión.

La descripción de la estructura de la comprensión como un movimiento de anticipación y retorno es lo que me lleva a inferir que el sentido inherente a este nivel pragmático puede ser considerado, sin lugar a duda, como un significado

narrativo. La razón de esta interpretación se funda en el presupuesto de que lo que define a una estructura narrativa es la transformación o movimiento. Un enunciado narrativo es aquel que expresa un cambio de un estado a otro. Por ello, la concepción de la comprensión del *Dasein* como un movimiento de anticipación y retorno tiene un sentido eminentemente narrativo. Si se mira todo el recorrido del significado y de la comprensión desde su nivel inferior pragmático hasta el nivel superior lógico-teorético se puede hacer otra inferencia: el programa narrativo que describe la transformación, modificación o movimiento de la comprensión no recae principalmente sobre el eje pragmático del *Dasein*, es decir, no describe una acción o conducta, sino que se centra en la competencia epistémica, es decir, se trata del movimiento de modificación de la mirada, del punto de vista o la perspectiva. Esta trayectoria narrativa de la mirada puede ser caracterizada de acuerdo con la terminología de *Sein und Zeit* como el movimiento que va del *Umsicht* (circunspección) al *Hinsicht* (dirigir la vista).

Si volvemos a la explicación semántica que Heidegger da del adverbio "demasiado", se puede hacer una tercera inferencia. La lectura se centra exclusivamente en el significado pragmático. El adverbio aparece en el contexto del escribir. Solo tiene en cuenta la acción que está llevando a cabo el *Dasein* en ese momento. Sin embargo, deja de lado otro aspecto de su significado: su referencia a la dimensión pasional. El adverbio "demasiado" tiene un doble significado: el pragmático analizado por Heidegger y otro pasional. Aunque de manera atemperada y rudimentaria "demasiado arenosa" significa también una carga, algo que, al impedir la realización de la finalidad de la acción de escribir, lleva consigo el sentimiento de molestia, incluso de queja y fastidio.

Con la explicitación del matiz significativo pasional del adverbio "demasiado" se introduce, en el interior mismo de la

estructura significativa del enunciado, una instancia semántica, que no surge de la trayectoria narrativa de la comprensión. Mientras que los significados lógico y discursivo se organizan de acuerdo con las unidades discretas de la referencia y la predicación, el sentido pasional tiene otra estructuración que no es discreta, sino continua, y que, por lo tanto, no surge de la comprensión. La significación pasional del adverbio "demasiado" da cuenta de una intensidad gradual, de una tensión que puede asumir distintos valores de acuerdo con la situación de enunciación. El adverbio de cantidad en su sentido pasional es un indicador discursivo de la instancia de la fuerza y no del orden del significado. O para decirlo de una manera más exacta: en el enunciado "la tiza es demasiado arenosa" se articulan dos significados que nacen de fuentes distintas: uno que tiene un carácter discreto que surge de la comprensión y otro que tiene una estructura continua y tensional. El primero responde claramente a una concepción narrativa de la conducta del *Dasein*. El segundo da cuenta de su condición pasional. El origen de esta fuerza procede de la disposición afectiva.

Así, entonces, el enunciado "la tiza es demasiado arenosa" se presenta como un conjunto de índices que apuntan a un lugar donde nacen el significado y la fuerza. Ese lugar es la comprensión y la disposición afectiva del *Dasein*. En *Sein und Zeit* Heidegger designa a ese movimiento de anticipación y retorno de la comprensión como el espacio de juego del fáctico poder ser (*GA* 2: 131). Con esta expresión designa la apertura como un lugar en el que se desenvuelve y se llevan a cabo todas las posibilidades efectivas en las que el *Dasein* se proyecta fácticamente.

El tercer nivel de sentido, al que denominé como pragmático-existencial, se presenta al final del análisis como el espacio de juego de la apertura. Se trata de la instancia irrebasable del sentido. En *Sein und Zeit* la apertura recibe el nombre de *Lichtung*. Como expuse en el capítulo 4[5], el claro

tiene en 1927 un sentido eminentemente lumínico. La *Lichtung* es ese espacio luminoso que está supuesto y es el origen del sentido del enunciado “la tiza es demasiado arenosa” en su doble aspecto de fuerza pasional y significado narrativo. En el curso de 1925-1926 y en *Sein und Zeit* la apertura y la luz constitutiva del espacio de juego nacen de la comprensión y la disposición afectiva del *Dasein*. El sistema deíctico del enunciado no va más allá del nivel pragmático-existencial del sentido. Las señas se detienen en la comprensión y los temples del ánimo del *Dasein*. Solo resta añadir a esta interpretación que la concepción del claro como la fuente de donde brota la luz le confiere a la visión inherente a la comprensión la condición de la iconicidad tal como la desarrollé a lo largo de los capítulos 3 y 4.

2. Narración y explosión en el cuarto nivel del sentido

En el apartado anterior quedó claro que los significados narrativo y pasional del enunciado surgen y se derivan de la apertura de la comprensión y la disposición afectiva. La lógica gradiente de las pasiones y la lógica discreta de la comprensión narrativa se amalgaman en el nivel lingüístico-discursivo por medio de la estructura significativa de la referencia y la predicación y por medio del significado tensivo del adverbio “demasiado”. La introducción de un cuarto nivel del sentido resulta problemática en virtud de que pareciera que no hay un más allá de la triple articulación de la apertura del *Dasein* en la comprensión, disposición afectiva y discurso. ¿Los significados narrativos y explosivos que se hibridan en el enunciado son portadores de una indicación que remita a un espacio más radical que el de la apertura del *Dasein*? Si nos limitamos al ejemplo del enunciado sobre la tiza, ¿se puede acceder a una instancia anterior a la comprensión y la disposición afectiva? En el curso de 1937-1938 *Die Grundfragen der Philosophie* Heidegger responde afirmativamente a estos interrogantes.

De acuerdo con el análisis que vengo realizando, el enunciado “la tiza es demasiado arenosa” se presenta como un conjunto de índices que sacan al enunciado de su propio territorio, el nivel discursivo, y lo desplaza hacia otros. El índice lingüístico privilegiado de este descentramiento es el adverbio “demasiado”. Cuando se lo suprime, el enunciado se desplaza al territorio lógico-teórico. Cuando se lo enuncia en su doble significación práctica y pasional, se traslada a su lugar de nacimiento en la comprensión y la disposición afectiva.

Desde una perspectiva metodológica la pregunta que surge es la siguiente: ¿qué aspecto del enunciado “la tiza es demasiado arenosa” habilita una perspectiva ontohistórica? O dicho de otra manera: ¿qué índices del enunciado permiten la introducción de un cuarto nivel del sentido? Ciertamente que para responder a este interrogante no alcanza con detenerse en el adverbio de cantidad ni en la estructura de la referencia y la predicación. Es necesario introducir una nueva dimensión del enunciado, gracias a la cual es posible reconducirlo al plano ontohistórico.

En el curso del semestre de invierno de 1937-1938 titulado *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte “Probleme” der “Logik”*, Heidegger vuelve nuevamente a reflexionar sobre un ejemplo pregnante: “La piedra es dura” (*GA* 45: 19). Este nuevo ejemplo puede servir como modelo para reinterpretar el enunciado “la tiza es demasiado arenosa”. Si se analiza retrospectivamente este ejemplo, el índice que remite al nivel ontohistórico no es otra cosa que su verdad. Es el contenido proposicional del enunciado el que puede ser verdadero o falso. La reflexión sobre la verdad del enunciado permite introducir un nuevo nivel del sentido presupuesto en los tres anteriores.

El tercer nivel remite al espacio de juego de la comprensión y de la disposición afectiva. Se trata, aunque Heidegger lo niegue enfáticamente, de una concepción del sujeto de la enunciación que responde a una figura

antropológica tradicional. A pesar de que afirme que el *Dasein* es un neutro (*GA* 26: 171 y ss.), el espacio semiótico relativo a esta instancia lleva siempre la referencia a una primera y segunda persona (*GA* 2: 57). La reformulación del espacio de juego en el curso de 1937-1938 introduce una perspectiva que coloca la mirada de primera persona en una lógica de la explosión que, como tal, tiene un sentido impersonal. Para alcanzar ese punto de vista es necesario detenerse en la dimensión verdadera del enunciado.

La expresión "la tiza es demasiado arenosa" dicha en el contexto de uso de la clase universitaria se muestra como una proposición verdadera. Su verdad no radica en la adecuación entre un enunciado concebido como un sistema de representaciones mentales y una realidad heterogénea. La verdad de este, por el contrario, responde a un modelo indexical. Que el enunciado sea verdadero quiere decir que su sistema de índices señala un espacio donde "la tiza", "su condición arenosa", "el agente que la manipula" y "las relaciones de dificultad práctica y pasional que se dan entre la tiza y el agente" se muestran previamente. Hay una correlación entre el sistema indexical del enunciado y el espacio previo de donde el enunciado se nutre y adopta su competencia mostrativa.

Tal como expuse a lo largo de todo el capítulo 1, Heidegger reflexiona sobre este espacio de juego como un ámbito histórico de proyección en el que se encuentran el hombre y las cosas. Se trata de una zona de mediación, de una encrucijada, de un "entre" en el que se amalgaman ambas instancias. La pregunta que surge, entonces, es la siguiente: ¿qué vínculo hay entre el espacio de juego y el enunciado? En primer lugar, la competencia mostrativa del enunciado, su función reveladora, se nutre de la luminosidad del espacio semiótico. El enunciado es verdadero porque tiene su sede en un espacio que es la fuente de donde toma su capacidad

indexical. Ahora bien, esta relación de localización no es una mera presencia estática, sino que tiene, en un segundo lugar, un sentido tensivo, dinámico, al que Heidegger designa mediante el verbo "imperar" (*walten*). El espacio de juego impera en la verdad del enunciado. Hay un vínculo de dominio entre el espacio semiótico y la verdad del enunciado cuyo sentido es el siguiente: el espacio de juego es la fuerza que está implicada y domina en cada proposición verdadera. Ello no quiere decir que la verdad del enunciado crea el espacio de juego, sino, por el contrario, en que la verdad de la proposición asume la apertura como lo que ya impera.

El cuarto nivel presupuesto en el enunciado es, por lo tanto, una instancia tensiva. En ella se ponen en juego la fuerza de la interrogación, el acto icónico y la fuerza de las pasiones. La reflexión heideggeriana sobre el inicio de la filosofía occidental como un comienzo donde el espacio de juego estalla se inscribe dentro de la lógica de la explosión. La apertura de la verdad es una irrupción violenta de la semiosis como tal, cuya onda expansiva llega hasta las obras de Hölderlin y Nietzsche. La transición hacia el otro comienzo de la filosofía también se inscribe dentro de la lógica de la explosión.

Que el espacio de juego estalle o, lo que es lo mismo, que el inicio de la filosofía occidental tenga el sentido de un comienzo violento quiere decir que es un acontecimiento que no responde a un modelo causal. El espacio semiótico no se le puede imputar a la comprensión y disposición afectiva del *Dasein*. Surge sin ningún tipo de finalidad. No hay una instancia anterior objetiva que produzca el estallido del sentido. La imprevisibilidad de la explosión no remite a ningún sujeto histórico individual o colectivo que interviene en su creación. Más bien, tiene el dinamismo de una fuerza que se enciende, explota, gesta y fuerza el acontecimiento sin remitirse a algún tipo de entidad

objetiva que cumpla la función de una causa. La puesta en marcha y la explosión del sentido son las metáforas que Heidegger utiliza para dar cuenta de la fuerza performativa que domina todo el espacio de juego. El cuarto nivel enunciativo traslada la verdad del enunciado "la tiza es demasiado arenosa" al nacimiento explosivo de la manifestación como tal en el primer comienzo de la filosofía, y, simultáneamente, al tránsito hacia el otro inicio del pensar. Es decir, lo inscribe en una narrativa histórica.

Este cuarto nivel consiste fundamentalmente en la inscripción del enunciado en un conjunto de fuerzas y en una trayectoria narrativa cuya perspectiva no tiene su sede en el *Dasein*, sino en un acontecer histórico impersonal. La verdad del enunciado es la que posibilita la explicitación de este nuevo y último estrato de sentido. En el primer proyecto del curso de 1937-1938 hay un breve pasaje donde se puede determinar la relación entre los tres primeros niveles del sentido que remiten al *Dasein* y el cuarto, que conduce al *Ereignis*. Heidegger describe al *Dasein* desde el punto de vista del *Ereignis*. De este modo se vuelve explícito que los tres primeros niveles del sentido tienen que ser llevados a la radicalización ontohistórica del espacio de juego. Cuando se pregunta por qué el *Dasein* está elidido en la exposición del espacio de juego de la verdad, Heidegger afirma que "en él [se refiere al *Dasein*] *en tanto* lo acontecido por el *Seyn* [*als dem vom Seyn Ereigneten*] se funda el fundamento de la verdad" (*GA* 45: 193; destacado en el original). Unas líneas más adelante añade que "el *Dasein* es mentado como el fundamento del claro para el ocultarse" (*GA* 45: 194). La construcción pasiva de la primera cita, según la cual el *Dasei*n aparece como lo que el *Seyn* hace acontecer, muestra la relación de fundamentación que existe entre los tres primeros niveles de sentido y el cuarto. En la segunda cita se explicita en qué consiste esta fundamentación: el espacio de

juego de la apertura del *Dasein*, la *Lichtung*, remite a una instancia negativa cuyo sentido es el ocultamiento. Lo que se oculta en el claro del *Dasein* es justamente el acontecer del *Seyn*. La peculiaridad de esta relación de fundamentación entre el espacio luminoso del *Dasein* y el ocultamiento del ser como *Ereignis* es lo que conduce al problema metodológico del salto.

3. El problema del acceso metodológico al nivel ontohistórico del sentido: el salto, la latencia y el *punctum*

El análisis del enunciado llevado a cabo en el primer apartado de este capítulo se desenvuelve dentro de una teoría de la enunciación clásica. Se toma como punto de partida un enunciado determinado y, mediante el análisis de las marcas lingüísticas, se accede al plano de la enunciación. Esta instancia fue descripta como la apertura del *Dasein*[6]. Ahora bien, el cuarto nivel del sentido (la enunciación ontohistórica) está más allá de cualquier análisis lingüístico. Incluso, si se admite que el componente proposicional del enunciado es el punto de partida para determinar su verdad, no hay proporción entre la verdad de un enunciado como “la tiza es demasiado arenosa” y la caracterización ontohistórica del espacio de juego como una amalgama de fuerzas interrogativas, icónicas y pasionales que despliegan una trayectoria narrativa desde el inicio de la filosofía occidental hasta el presente. La justificación fenomenológica de la dimensión ontohistórica de “la tiza es demasiado arenosa” escapa a un mero análisis discursivo porque entre su verdad y la narrativa histórica heideggeriana hay un hiato muy difícil de superar.

En el curso *Die Grundfragen der Philosophie* Heidegger es consciente de esta dificultad metodológica. Su tematización aparece cuando en el primer proyecto del curso da algunas indicaciones sobre la noción de salto. Este concepto intenta determinar el modo de acceso a la esenciación de la verdad, es

decir, a la experiencia histórica del desocultamiento del ente que hicieron los griegos y a la tarea de fundamentación de esa experiencia en el espacio de juego.

> El acceso a la esencia tiene siempre algo inmediato [*etwas Unwermitteltes*] y la resonancia a lo creativo, que surge libremente. Hablamos, por lo tanto, de un salto [*Sprung*], incluso de un *salto-hacia-adelante* [*Vor-sprung*] en la esenciación de la verdad. Esta denominación no dice mucho, desde luego, para la dilucidación o, incluso, para la justificación del modo de proceder [*Vorgehen*]. Sin embargo, ella indica que este proceder debe ser realizado en cada caso propiamente por cada uno. Quien no salta este salto, nunca experimenta aquello que se abre por medio de él. Hablar de un salto debe indicar al mismo tiempo que aquí es necesario y posible una preparación: el *aseguramiento del impulso* [*Anlauf*] *para el salto y la trayectoria previa* [*Vorzeichnung*] *de la dirección del salto* (*GA* 45: 203).

Este texto tiene claramente un sentido metodológico. Heidegger intenta precisar el procedimiento por medio del cual se accede al cuarto nivel del sentido de la esencia de la verdad. Este acceso no puede ser protocolarizado mediante un conjunto de reglas que pudieran justificar el ingreso al espacio de juego. El acceso al cuarto nivel del sentido solo es posible por medio de un acto creativo, de un acto que deja que ese espacio surja, se ponga en marcha o se inicie. Con esta caracterización Heidegger inscribe el problema metodológico del acceso dentro de lo que en el capítulo 1 llamé la lógica de la explosión. El procedimiento metodológico que garantiza el ingreso al espacio semiótico es una fuerza performativa que lo pone en acto y lo enciende. A esta fuerza la llama el salto. La idea de un salto encierra, por un lado, el concepto de fuerza o impulso que posibilita justamente el ingreso en la esfera del espacio de

sentido y, por otro, la trayectoria espacial narrativa que direcciona el salto. Se trata de un concepto metodológico que amalgama la lógica de la explosión y la lógica narrativa.

Asimismo, le confiere al análisis del enunciado “la tiza es demasiado arenosa” una cierta arbitrariedad. Mientras que los tres primeros grados del sentido admiten un análisis basado en las marcas lingüísticas del enunciado, el cuarto nivel solo puede ser “justificado” cuando se da un salto desde la verdad de su contenido proposicional a la narrativa histórica del espacio de juego de la verdad. En el texto recién citado hay una apelación explícita a que este salto metodológico solo puede ser llevado a cabo por alguien que se coloque en el plano de la enunciación y se apropie expresamente de la fuerza performativa del enunciado. De este modo, cuando salta hacia el espacio de juego de la verdad, es decir, cuando se ejecuta la fuerza que localiza el enunciado en el espacio de una narrativa histórica, al mismo tiempo actualiza las fuerzas de la interrogación, del acto icónico y de las pasiones constitutivas del inicio de la verdad. El salto que narrativiza el enunciado abre el espacio de juego, libera sus fuerzas, traza su trayectoria narrativa y le confiere al que salta la competencia filosófica para plantear la pregunta por la esencia de la verdad. La concepción del salto como una fuerza performativa que pone en acto el espacio de juego aparece explícitamente dicha en el siguiente pasaje:

> Realizamos el salto hacia adelante ante todo como *proyecto indicador* [*anzeigender Entwurf*] de la “esencia” de la verdad a partir del ser necesario del abandono del ser. Aunque aún no lo [se refiere al abandono del ser] experimentemos realmente y permanezcamos indiferentes frente a él, podemos conseguir, por medio de indicaciones, el desarrollo [*Ausbilden*] de un primer saber de aquello que ocurre en ella (*GA* 45: 208).

Este nuevo texto termina de perfilar los rasgos metodológicos del salto. En efecto, lo que en la cita anterior aparecía vagamente como un inicio que tiene el sentido de lo creativo y de lo que nace libremente ahora adopta un rasgo conceptual más definido. Saltar hacia el espacio de juego quiere decir proyectar la esencia de la verdad. Esta proyección indica, señala o apunta deícticamente al espacio. Considero que la proyección tiene un doble sentido. Por un lado, es una apertura comprensora llevada a cabo por la figura del enunciador. Pero, por otro, el salto del enunciador solo es posible si las distintas fuerzas que se liberan en el espacio de juego se apoderan de él. El salto hacia la esencia de la verdad se le imputa simultáneamente al enunciador que se apropia del enunciado y a las fuerzas del espacio de juego que se liberan por ese salto y terminan por apropiarse de la figura del enunciador.

La caracterización del proyecto como una indicación refuerza aún más su sentido metodológico. Se trata de la reformulación ontohistórica del recurso metodológico fundamental de la indicación formal que Heidegger había elaborado en los años 20 (Bertorello, 2005). En las *Frühe Freiburger Vorlesungen* la indicación formal aparece como una regla metodológica defensiva por medio de la cual el filósofo analiza los conceptos ontológicos para distinguir aquellos significados objetivantes (y por lo tanto derivados) de aquellos otros que proceden de un contexto originario. Para poder llevar a cabo esta tarea de destrucción es necesario establecer un criterio de selección. En los años 20 Heidegger introdujo el concepto de *diiudication* (decisión) (*GA* 59: 74-75) para resolver este problema. Se trata de aquella decisión por medio de la cual se lleva a cabo el sentido realizativo (*Vollzugssinn*) de un concepto filosófico para, de este modo, liberar sus significados originarios. Esta decisión tiene claramente un sentido constructivo. Si se mira la *diiudication* desde el vocabulario

metodológico del curso de verano de 1927 *Grundprobleme der Phänomenologie*, corresponde exactamente a aquel momento del método fenomenológico que Heidegger llama construcción. La construcción fenomenológica es una proyección libre que libera y gana el contexto enunciativo originario de donde proceden los conceptos fundamentales de la filosofía. Es una decisión libre por medio de la cual el *Dasein* instaura, crea una nueva perspectiva que posibilita la reconversión de la mirada del ente hacia el ser (*GA* 24: 28-32).

El salto hacia la apertura como una proyección indicadora tiene exactamente el mismo sentido que la dimensión constructiva de la indicación formal. En el contexto de la narrativa ontohistórica, la proyección no es solo un acto performativo llevado a cabo por un *Dasein* que se apropia del contenido proposicional del enunciado, sino también y fundamentalmente es una fuerza que se apodera de él porque, al realizar el salto, libera las fuerzas constitutivas del inicio del pensamiento occidental.

El último aspecto metodológico del salto que aparece en el texto citado tiene también su paralelismo con la indicación formal. La decisión que permite distinguir entre los significados originarios y los derivados de un concepto se toma desde una situación histórica en la que prevalece una concepción impropia de la filosofía. La indicación formal es una regla defensiva contra la impropiedad de la enunciación filosófica contemporánea dominada por una actitud objetivante. En el presente de la enunciación del tránsito hacia el otro comienzo de la filosofía sucede exactamente lo mismo. Ahora Heidegger describe este presente como una situación en la que estamos forzados a experimentar el abandono del ser. Es justamente este abandono el punto de partida del salto y, como tal, es el lugar de donde se puede adquirir la primera competencia (saber) para acceder al espacio de juego de la verdad.

La competencia para dar el salto hacia el espacio de juego

se halla en una doble condición que posee el ente. A lo largo de este último capítulo tomé como punto de partida un enunciado particular para mostrar el modo en que se amalgaman la lógica narrativa y la lógica explosiva. En el curso de 1937-1938 Heidegger no parte del mismo lugar. Se sitúa en lo que llamé en el primer apartado de este capítulo el nivel pragmático-existencial. En la medida en que este nivel está supuesto en el enunciado "la tiza es demasiado arenosa", no hay ningún impedimento metodológico para seguir las propias indicaciones de Heidegger que expresan esta doble condición del ente.

Si nos mantenemos en el mismo ejemplo, el punto de partida supuesto en el enunciado es la conducta práctica (escribir) que lleva a cabo un *Dasein* (el profesor) respecto de un ente (la tiza y el pizarrón) en el contexto enunciativo de un determinado mundo circundante (la clase). El enunciado lleva al plano del discurso esta experiencia. La caracterización de esta situación pragmática supone que los diversos entes que comparecen en el mundo circundante ya estén abiertos en un espacio de juego al que Heidegger llama el claro:

> El ente está en una claridad [*Helle*], en la luz [*Licht*], y da libre [*freigeben*] acceso y pasaje, está iluminado [*gelichtet*]. Hablamos de un claro del bosque, de un lugar libre, claro. La apertura del ente es tal *claro* (*GA* 45: 209; destacado en el original).

Ahora bien, al mismo tiempo que el ente recibe su luminosidad y espacialidad del claro, está redireccionado hacia otro lugar que por principio se sustrae, razón por la cual tiene el sentido de una opacidad. Este otro lugar es el *Seyn*. Así, entonces, en el ente hay una doble referencia espacial y lumínica. Por un lado, está situado en el claro. De esta referencia adquiere su lugar y su visibilidad. Pero, por otro, posee una referencia al *Seyn* concebido como una

instancia que se oculta y sustrae.

> Pero al mismo tiempo el ente está puesto en otro sitio, y no solo por medio de aquel ente que aún no nos es accesible y quizá nunca [lo sea], sino por medio de algo oculto que justamente se oculta, si nosotros, manteniéndonos en el claro, nos hemos entregado totalmente al ente abierto o, incluso, caído. Entonces precisamente menos prestamos atención a aquello, y raramente somos tocados por el hecho de que en cada caso este ente "es" en lo abierto, o como decimos, "tiene" un *Seyn*. Aquello que caracteriza al ente frente al no ente, que *es* y [que] *es* de tal o cual manera, no está en el claro, sino en el *ocultamiento*. Cuando nosotros, dirigidos hacia eso [se refiere al ocultamiento], hacemos el intento de aprehender este *Seyn* –del mismo modo que un ente–, entonces, empuñamos el vacío. El *Seyn* no está simplemente oculto, sino [que] se retrae y se oculta. A partir de esto extraemos una comprensión esencial: el claro, en el que el ente está, no se limita [*begrenzen*] ni delimita [*umgrenzen*] por algo que está oculto, sino por *algo que se oculta* (*GA* 45: 210; destacado en el original).

La comprensión esencial de la que habla la cita describe la competencia o saber necesario para la realización del salto. Esta comprensión no recae, por decirlo así, sobre la dimensión lumínica del claro, sino por la referencia del ente a aquella instancia cuyo rasgo fundamental radica en que se oculta. El ocultamiento del *Seyn*, su denegación y retraimiento, es lo que proporciona una comprensión esencial. Del mismo modo que el *Seyn* nunca es un ente, sino, por el contrario, es la referencia de todo ente a un fondo que se sustrae y no se muestra, así también sucede si pasamos del nivel pragmático-existencial de análisis y nos situamos en el nivel lingüístico-discursivo. No hay marcas lingüísticas que permitan validar una

interpretación ontohistórica de un enunciado verdadero. En todo caso, al igual que en el concepto de enunciación hay un abismo (Bertorello, 2008) entre el discurso y el ocultamiento del *Seyn*. Heidegger introduce el concepto de salto como una proyección que traza una dirección justamente para tematizar esta dificultad metodológica.

La función metodológica del salto para justificar el acceso al cuarto nivel del sentido apareció veladamente en el capítulo 3 cuando traté la noción de acto icónico. Bredekamp incorpora a su pensamiento el concepto de latencia de Gumbrecht. Sostiene que las imágenes poseen una reserva de sentido, un trasfondo que se actualiza cuando se pone en contacto con el cuerpo del receptor. El pasaje de la latencia de la imagen a su actualización en la recepción no es un cambio continuo y previsible. No puede ser anticipado por ninguna regla interpretativa. La transformación que produce el acto icónico tiene el sentido de un salto, de un acto creativo que se lleva a cabo cada vez que las miradas de la imagen y del espectador se entrelazan para formar un quiasmo.

La explosión, el salto y la creación son conceptos que atraviesan todos los capítulos del libro. Se inscriben en una triple finalidad. En primer lugar, pretenden mostrar que el cuarto nivel del sentido, la referencia del enunciado al *Seyn*, puede ser caracterizado como el nivel más radical de la latencia. En segundo lugar, que uno de los sentidos fundamentales de esta referencia es la iconicidad. El acto da cuenta de una de las fuerzas que producen el salto del enunciado "la tiza es demasiado arenosa" a la latencia del *Seyn*. Y, por último, que la "arbitrariedad" que posee indiscutiblemente el concepto de salto puede ser relativizado hasta cierto punto cuando se lo categoriza por medio del *punctum* de Barthes.

Esta noción guarda un aire de familia con la indicación formal. El salto al nivel del *Seyn* se lleva a cabo cuando el

enunciador de la proposición “la tiza es demasiado arenosa”, por un lado, se deja atrapar por la fuerza que late en la verdad de su contenido proposicional, y, por otro, escucha las indicaciones y señas que esa fuerza le provee. El salto concebido de acuerdo con la función metodológica del *punctum* es un cambio repentino y explosivo de la dirección espacial del análisis del enunciado. Un ejemplo pregnante del modo en que se lleva a cabo el valor heurístico del *punctum* aparece en la conferencia de 1957 *Der Satz der Identität* cuando Heidegger cambia la interpretación del sentido del enunciado “A es A” a partir de una modificación de la entonación de la cópula. De este modo se accede al supuesto que está implicado en el principio de identidad. La introducción de un “tono fundamental” cumple la función metodológica del *punctum*.

> ¿El principio de identidad dice algo sobre la identidad? No, por lo menos no inmediatamente. Más bien el principio presupone ya lo que significa la identidad y a dónde ella pertenece. ¿Cómo obtenemos información sobre este presupuesto? El principio de identidad nos la ofrece cuando escuchamos cuidadosamente su tono fundamental [*Grundton*], lo meditamos en vez de solo repetir superficialmente la fórmula “A es A”. Propiamente el principio dice A *es* A. ¿Qué escuchamos? (*GA* 11: 35).

Esta cita no solo es un ejemplo del modo en que el tono fundamental desempeña la función metodológica de un *punctum* que cambia repentinamente la dirección del análisis, sino que también saca a la luz un aspecto discursivo muy importante. En efecto, el tono fundamental revela justamente que la cópula es la marca discursiva del *Seyn* como *Ereignis*[7]. De esta manera se comporta como una signatura, como una inscripción material sensible[8] que desplaza el sentido de la cópula de su interpretación usual de mera palabra de enlace al plano de una enunciación ontohistórica donde el ser es

el índice lingüístico de la explosión histórica del espacio de juego. El enunciado “la tiza es demasiado arenosa” lleva también en la cópula la misma signatura del *Ereignis*.

---

1. Una primera elaboración de las ideas que vierto en este apartado la expuse en un trabajo inédito titulado *Fuerza y significado: la articulación entre disposición afectiva y comprensión en Heidegger*, leído en el coloquio *Comprender el comprender: coloquio sobre la comprensión en la filosofía de Martin Heidegger*, en Santiago de Chile, en 2019. En un segundo trabajo titulado *Espacio de juego, explosión del sentido e iconicidad: una lectura híbrida de la filosofía de M. Heidegger*, leído en 2021 en el seminario permanente del Centro de Estudios de Hermenéutica de la Universidad Nacional de San Martín, retomé el trabajo anterior y le añadí la perspectiva ontohistórica. Este segundo trabajo salió publicado con el título *El espacio de juego de la verdad como cuarto nivel del sentido: una lectura híbrida de la filosofía de M. Heidegger* (Bertorello, 2021). ↵
2. Utilizo esta designación para diferenciar entre el enunciado como una producción lingüística –que remite siempre a sus condiciones de enunciación, razón por la cual no lo llamo a secas “lingüístico”, sino “lingüístico-discursivo”– y el discurso (*Rede*) constitutivo de la apertura. La diferencia radica en que la estructura discursiva de la apertura está constituida por significaciones pragmáticas prelingüísticas. Por lo tanto, es genéticamente anterior a cualquier producto lingüístico, como el enunciado “la tiza es demasiado arenosa” (Bertorello, 2011b). ↵
3. En las versiones anteriores de este texto el adverbio “demasiado” aparece clasificado erróneamente como un adverbio de modo. Le agradezco a Mónica Urrestarazu el haberme mostrado su significado cuantitativo. ↵
4. “Y este anticiparse [*Sich-vorweg-sein*], si puedo decirlo así, es un auténtico movimiento [*eigentliche Bewegung*] que el *Dasein* mismo hace constantemente” (*GA* 21: 147). ↵
5. Cf. el apartado 1.1. ↵
6. En mi libro *El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como una teoría de la enunciación* (Bertorello, 2008) analicé detalladamente este problema. ↵
7. A lo largo de la conferencia Heidegger hace varias transformaciones del principio A = A; A es A; A *es* A. La meditación sobre la última modificación, donde introduce el tono fundamental, lo conduce al ser como *Ereignis* (*GA* 11: 45). ↵
8. En la grabación en vivo de la conferencia se puede apreciar mejor la materialidad sensible del tono fundamental. La voz de Heidegger cambia la entonación cuando lee la cópula (Heidegger, 1997). La acentúa enfáticamente. En la versión escrita esta marca material aparece de manera debilitada con la itálica. ↵

Bibliografía

Fuentes primarias: obras de Heidegger

(*GA* 2) (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 5) (1977). *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 9) (1996). *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (tercera edición).

(*GA* 11) (2006). *Identität und Differenz*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 12) (1985). *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 13) (2002). *Aus der Erfahrung des Denkens 1910/1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).

(*GA* 14) (2007). *Zur Sache des Denkens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 15) (2005). *Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).

(*GA* 18) (2002). *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 20) (1994). *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*. Frankurt am Main: Vittorio Klostermann (tercera edición).

(*GA* 21) (1995). *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).

(*GA* 24) (1989). *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda

edición).
(*GA* 25) (1995). *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernuft*. Frankfurt am Main: Vittorio Kostermann (tercera edición) [Tr. Ingl.: *Phenomenological Investigation of Kant´s Critique of Pure Reason*. Bloomington: Indiana University Press. Traductores: Parvis Emad y Kenneth Maly]
(*GA* 26) (1990). *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main (segunda edición).
(*GA* 29-30) (1992). *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).
(*GA* 34) (1997). *Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).
(*GA* 36-37) (2001). *Sein und Wahrheit. 1: Die Grundfrage der Philosohie. 2. Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).
(*GA* 38) (1998). *Logik. Die Frage nach dem Wesen der Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).
(*GA* 40) (1983). *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).
(*GA* 45) (1992). *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición). [Traducción española: *Preguntas fundamentales de filosofía: problemas "selectos" de "lógica"*. Granada: Comares, 2008. Traductor: Á. Xolocotzi.] [Traducción inglesa: *Basic Questions of Philosophy: Selected "problems" of "Logic"*. Bloomintong, Indiana University Press, 1994. Traductores: R. Rojcewicz y A. Schuwer].
(*GA* 56-57) (1999). *Zur Bestimmung der Philosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición).
(*GA* 58) (1993). *Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt

am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 59) (1993). *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen begriffsbildung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 65) (1994). *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (segunda edición) [Tr. esp.: *Aportes a la filosofía (Acerca del evento)*. Buenos Aires: Biblos, 2003 (Traductora: D. Picotti) (Tr. esp.: *Contribuciones a la filosofía [Del acontecimiento]*. Valparaíso, 1999-2001 [inédito]. Traductor: B. Onetto Muñoz].

(*GA* 71) (2009). *Das Ereignis*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(*GA* 80.1) (2016). *Vorträge*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (primera edición).

(1985). "El fin de la filosofía y la tarea del pensar". En *¿Qué es filosofía?* Madrid: Narcea (Trad.: José Luis Molinonuevo).

(1997). *Der Satz der Identität*. Suttgart: Klett-Cotta. CD.

(2006). *Zollikoner Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (tercera edición).

Fuentes secundarias

AGAMBEN, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

APEL, K. O. (2011). "Transzendentale Semiotik und die Paradigmen der prima philosophia". En *Paradigmen der ersten Philosophie*. Berlin: Suhrkamp.

BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BERTORELLO, A. (2021). "El espacio de juego de la verdad como cuarto nivel del sentido". *Ekstasis, 10*(2), 70-86.

– (2020). "Inmanencia y trascendencia: dos estrategias de lecturas posibles de la obra de Martin Heidegger. Un comentario del apéndice de *Der Ursprung des Kunstwerkes*".

En L. Basso (Ed.), *Heidegger y su obra: ensayos en torno a la unidad de su pensar* (pp. 19-55). Buenos Aires: Biblos.

– (2017). “La intimidad (*Innigkeit*) del mundo como conflicto semiótico y medida: Heidegger y las condiciones de producción del sentido”. En A. A. Passos Videira, E. de Brito Lyra Netto, F. A. Soares Fragoso y R. Ramos dos Reis (Eds.), *Studia Heideggeriana*, vol. VI: *¿Hay una medida en la tierra?* (pp. 15-36). Buenos Aires: Teseo.

– (2016). “El régimen semántico de la afectividad en *Sein und Zeit*: una interpretación semiótica de M. Heidegger”.*Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fe*, *32*, 1-12.

– (2014). “El principio de inmanencia y la diferencia ontológica”. *Tópicos del Seminario. Revista de semiótica*, 31(1), “La inmanencia en cuestión”, 175-193.

– (2013). *El abismo del espejo: la estructura narrativa de la filosofía de Martin Heidegger*. La Plata: Edulp.

– (2012). “Una interpretación semiótico-narrativa del sistema de las modalidades en *Sein und Zeit*”. En F. de Lara (Ed.), *Studia Heideggeriana*, vol. 2: *Lógos-lógica-lenguaje* (pp. 57-70). Buenos Aires: Teseo.

– (2011a). “La lentitud de las cosas: el lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl”. *Tópicos del Seminario. Revista de semiótica*, *26*, 93-110.

– (2011b). “La virtualidad del sentido y su actualización en el discurso descriptivo: una interpretación del lugar de la descripción en el método fenomenológico de Heidegger”. *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica de la Universidad de Comillas*, *67*(251), 89-102.

– (2010). “La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger: una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Sklovski y R. Jakobson”. *Areté. Revista de filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, *22*(2), 177-188.

– (2008). *El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación*. Buenos Aires: Biblos.

– (2005). "El discurso sobre el origen en las *Frühe Freiburger Vorlesugen* de M. Heidegger (1919-1923): el problema de la indicación formal". *Revista de Filosofía, 30*(2), 119-141.

BRASSER, M. (1997). *Wahrheit und Verborgenheit. Interpretationen zu Heideggers Wahrheitsverständnis von "Sein und Zeit" bis "Vom Wesen der Wahrheit"*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

BREDEKAMP, H. (2015). *Der Bildakt*. Berlin: Klaus Wagenbach.

– (2010). *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp. [Tr. esp.: *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017. Traductora: Anna-Carolina Rudolf Mur.]

CARBONE, R. (2007). *Imperio de las obsesiones:* Los siete locos *de Roberto Arlt, un grotexto*. Quilmes: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

COURTÉS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

CROWELL, S. (2001). *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning: Paths toward a trascendental phenomenology*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

FONTANILLE, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GAOS, J. (1977). *Introducción a* El Ser y el Tiempo *de Martin Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica.

GENETTE, G. (1997). *La obra de arte I: inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen.

GONZÁLEZ, D. (1989). "Lugar y localización", en AA. VV., *Jornadas de homenaje a Martin Heidegger en el centenario de su nacimiento* (pp. 50-58). Rosario: Asociación Argentina de Investigaciones Éticas-Regional Santa Fe.

GREIMAS, A. (1996). "La enunciación: una postura epistemológica". *Cuadernos de Trabajo, 12*, 5-25.

GREIMAS A. y J. COURTÉS (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. y J. FONTANILLE (1994). *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.

GUMBRECHT, H. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

– (2009a). "How (if at all) can we encounter what remains latent in texts?". *Journal of Literature and the History of Ideas*, 7(1), 87-96.

– (2009b). "Presence in language or presence achieved against language?". En R. Bubner y G. Hinrichs (Eds.), *Von der Sprache zur Logik. Stuttgarter Hegel-Kongress 2005* (pp. 684-692). Stuttgart: Klett-Cotta.

HARMAN, G. (2015). "Bruno Latour: el señor de las redes". En *Hacia el realismo especulativo: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.

KEMPLE, B. (2019). *The Intersection of Semiotics and Phenomenology: Peirce and Heidegger in Dialogue*. Boston: De Gruyter Mouton.

KISIEL, T. (1995). *The Genesis of Heidegger's Being & Time*. Berkeley: University of California Press.

KOCH, G. (2004). "Latenz und Bewegung im Feld der Kultur". En S. Krämer (Ed.), *Performativität und Medialität* (pp. 163-187). München: Fink.

LATOUR, B. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LOTMAN, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.

– (1998). "Cerebro, texto, cultura, inteligencia artificial". En *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis-Cátedra-Universitat de València.

MAGRIS, C. (2003). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.

PÖGGELER, O. (1983). *Heidegger und die hermeneutische*

Philosophie. Freiburg/München: Alber.

POLT, R. (2019). *Time and Trauma: Thinking through Heidegger in the Thirties*. London: Rowman & Littlefield.

RICŒUR, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Transeuropa.

RODRÍGUEZ, R. (2015). *Fenómeno y percepción: ensayos de fenomenología hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, L. (2004). *Sentido y ser en Heidegger: una aproximación al problema del lenguaje*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ROESNER, M. (2003). *Metaphysica Ludens. Das Spiel als phänomenologische Grundfigur im Denken Martin Heideggers*. Dordrecht: Kluwer.

RUBIO, R. (2017). "La reciente filosofía de la imagen: análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes". *Ideas y Valores*, *16*(163), 1-15.

– (2013). "La rehabilitación ontológica de la imagen: Heidegger lector de Kant". *Ekstasis*, *2*(2), 12-27.

– (2010), "'Figura' y 'formar configurador' después de *Ser y Tiempo*". *Erasmus*, *1*, 81-99.

SHEEHAN, T. (2015). *Making Sense of Heidegger: A paradigm shift*. London: Rowman & Littlefield.

THOMÄ, D. (2013). "Heidegger und der Nationalsozialismus: In der Dunkelkammer der Seinsgeschichte". En D. Thomä (Ed.), *Heidegger Handbuch: Leben-Werk-Wirkung* (pp. 109-132). Stuttgart: Metzler (segunda edición).

– (1990). *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach: Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910-1976*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

VIGO, A. (2008). *Arqueología y aleteiología, y otros estudios heideggerianos*. Buenos Aires: Biblos.

VON HERRMANN, F. W. (2019). *Transzendenz und Ereignis. Heideggers "Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)"*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

– (1994). *Wege in Ereignis. Zu Heideggers "Beiträge zur Philosophie"*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

VOLPI, F. (2008). "'Goodbye, Heidegger': mi introducción censurada a los *Beiträge zur Philosophie*". En *Fenomenología y hermenéutica: actas del Primer Congreso Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, Santiago de Chile, pp. 43-63. [Traductor: Joaquín Barceló Larraín].

WALTON, R. (2014). "La lógica originaria y el lenguaje de las señas". En A. Bertorello (Ed.), *Studia Heideggeriana*, vol. III: *Heidegger y el problema del método de la filosofía* (pp. 267-295). Buenos Aires: Teseo.